

COLLOQUE INTERNATIONAL

1960-2004, BILAN ET TENDANCES DE LA LITTÉRATURE NEGRO-
AFRICAINÉ



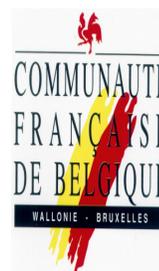
Lubumbashi, 26-28 janvier 2005



LES ACTES DU COLLOQUE



PRESSES UNIVERSITAIRES DE LUBUMBASHI



PREFACE

Lors d'une conférence inaugurale donnée à l'ouverture des journées sur l'église et la société congolaise actuelle (10-11 mai 2002), je disais que l'histoire de la rencontre des cultures et des nations avait été portée, depuis le XIXe siècle, par des mouvements d'idées désignés sous des vocables divers : civilisation, développement, planétarisation, mondialisation ou globalisation. Et j'ajoutais que les termes ne devaient donc pas nous effrayer, c'était la réalité que désignaient ces termes et la manière dont ils la désignaient qui devait attirer notre attention, car il s'agissait là de l'expression de l'évolution et de la variation des expériences humaines. Evolution et variation auxquelles, en d'autres circonstances, j'ai fait porter le manteau de « la traversée continue ». Loin d'être une simple expression du contenu et de la forme, c'est une version de la rencontre entre l'Université que j'ai mandat d'orienter et la société immédiate et lointaine. La traversée continue de l'Université ne peut se concevoir qu'en termes des réalisations scientifiques ou autres qui disponibilisent biens et personnes ressources. C'est le cas de cette rencontre qui a regroupé autour de sa mémoire des gens de lettres venus de tous les horizons de la francophonie.

La traversée parait donc comme une quête de bien être, de bien savoir et de bien faire. C'est dans ce sens qu'après la version numérique exposée sur le site de l'Université de Lubumbashi www.unilu.ac.cd, je voudrais situer la sortie de la version papier des actes du colloque international de Lubumbashi sous le thème « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine », organisé par mon Université en partenariat avec le Réseau de Littérature Critique de l'Afrique Subsaharienne et de l'Océan Indien, CRITAOI en sigle, l'Université Marc Bloch de Strasbourg II et le Centre Wallonie-Bruxelles de Kinshasa. Dans ce sens, je salue « *ces actes* » et leur donne dans ma prière la force d'être et d'agir pour l'évolution et la variation de nos expériences.

Pr KAUMBA Lufunda

Recteur de l'Unilu

AVANT-PROPOS

Le colloque international, organisé à l'Université de Lubumbashi, du 24 au 26 janvier 2005, sur « 1960 –2004, Bilan et tendances de la littérature négro-africaine », est une réponse heureuse à la question de savoir comment cette littérature a assumé son destin au cours de cette deuxième moitié du 20^e siècle et quelles sont les perspectives possibles pour son avenir.

Effectivement, quand on sait que la littérature, de manière générale, est entendue comme transposition du fait social, expression de la conscience collective déifiée en vue de l'interprétation et de la traduction de cette dernière en mot d'ordre par les masses populaires en attente d'un idéal, il est tout à fait pertinent que ce colloque de Lubumbashi cherche à répondre à la question « qu'a pu la littérature négro-africaine face à l'histoire de la décolonisation africaine à partir des années 60 ? ». A quoi a-t-elle servi ? En quoi a-t-elle fait partie des pratiques de pensée qui participent à la création des faits culturels africains ?

La réponse à cette problématique se veut plurielle mais globale. Aussi la réflexion va-t-elle se focaliser tour à tour sur la nature institutionnelle de la littérature négro-africaine (communications en plénière), sur ses parcours historiques (atelier I), sa thématique (atelier II), ses problèmes et techniques de l'écriture (atelier III), ses autres genres (atelier IV) et la question de littérature, langue et société (atelier V).

En effet, après un flash sur quelques écrivains, les communications en plénière soulèvent la question de l'approche institutionnelle des textes et contextes de la littérature négro-africaine, dénoncent le bradage de sa dynamique de décolonisation et relèvent sa politisation et son enclavement.

Par ailleurs, sous forme de chronofilm de la littérature négro-africaine (1960-2004), les parcours historiques de cette dernière abordent successivement le problème de ses dénominations, son éclatement en littératures nationales, ses contacts avec les littératures africaines de langue anglaise et la question de son enseignement.

La thématique de la littérature narrative négro-africaine, quant à elle, exploite un sociogramme diversifié, essentiellement autour des thèmes de modernité, espoir, identités, cafritude, conflits ethniques, politiques, linguistiques et culturels, misère, humanisme, violence, interdits...

Les problèmes et techniques de l'écriture se révèlent à travers les préoccupations relatives à la création artistique, notamment le discours africain, l'appropriation de la langue française, la mystification du lecteur, l'épistolarité, la typologie, le pré-texte, le co-texte, l'hypertexte, les figures du réalisme, l'écriture et l'engagement, etc.

L'analyse des autres genres porte principalement sur la littérature de jeunesse, le théâtre populaire, le théâtre filmé, la poésie, l'histoire immédiate, les schèmes des littératures orales africaines...

Enfin, l'examen des rapports entre littérature, langue et société aborde avec pertinence la question de la francophonie, de la réception des œuvres littéraires africaines, des aspects sociolinguistiques et praxéologiques, de l'édition africaine, du développement en Afrique, etc.

Il appert de ce qui précède, de la diversité des champs d'analyse à la globalité des objectifs à atteindre, le colloque de Lubumbashi sur le bilan et les perspectives de la littérature négro-africaine (1960-2004) apparaît finalement comme un moment d'arrêt important qui concerne tous les acteurs des mutations sociales : écrivains, critiques littéraires, masses populaires, décideurs politiques... Dans une même dynamique d'action, que chacun se rappelle que la littérature « fait » sa société et la société « fait » sa littérature.

Pr. AMURI MPALA-LUTEBELE

Président du Comité Scientifique du Colloque

PROGRAMME DU COLLOQUE

Mardi 25 janvier 2005

15h00 : Inscription, distribution des documents de travail

Lieu : Siège du Comité CRITAOI - Lubumbashi, sis 4ème niveau du building administratif de l'Université de Lubumbashi.

Mercredi 26 janvier 2005 :

Avant- midi :

9h00 : *Ouverture officielle*

Lieu : Amphithéâtre de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

▀ Mot de bienvenue par le Doyen de la Faculté

▀ Mot d'ouverture par le Recteur de l'Université de Lubumbashi

10h00 : *Ouverture scientifique*

▀ Lecture de l'argument : Jean- Pierre Bwanga Zanzi, Université de Lubumbashi

10h20- 12h30 : *Conférences inaugurales*

Modérateur : Pr. Alexis Takizala.

Secrétaire rapporteur : Mutoba Kapoma,

▀ *Littérature africaine de Langue française : Flash sur quelques écrivains vedettes. Patrice Nyembwe Tshikumambila, Université de Lubumbashi.*

▀ *La marginalité dans la littérature négro-africaine : Hier, aujourd'hui et demain. Jacques CHEVRIER, Université de Paris IV Sorbonne*

▀ *L'édition africaine : Situation, enjeux et perspectives. Mukala Kadima - Nzuji, Université Marien Ngouabi.*

▀ *La nouvelle perspective sur les littératures africaines francophones. Une analyse institutionnelle. Pierre Halen, Université de Metz.*

12h30 : *Cocktail + Pause + Repas*

Après- midi :

ATELIER I : PARCOURS HISTORIQUES

Lieu : Séminaire de Lettres et Civilisation Françaises

Heure : 14h30- 18h00

Modérateur : N'gom M'bare, Morgan State University.

Secrétaire rapporteur : Esther Mujinga Sapato, ISP/Lubumbashi

Communications

▀ *Chronofilm de l'épopée nègre. François Abibi Azapane, Université de Kisangani*

▀ *Comment l'appeler ? Jacques Keba Tau, Université de Lubumbashi*

▀ *La physionomie actuelle de la littérature négro- africaine. Marcel Kongo Tsakala, Université de Lubumbashi.*

▀ *État présent et passé de l'institution littéraire francophone au Cameroun : Quelles perspectives d'avenir. Nathalie Coursy, Université de Yaoundé.*

Pause-café de 30 minutes

▀ *La littérature d'expression espagnole à l'orée du 21ème siècle, bilan et tendance. N'gom M'bare, Morgan State University.*

▀ *La promotion des lettres congolaises dans l'enseignement secondaire et universitaire en RDC. Huit Mulongo Kalonda, Université de Lubumbashi.*

▀ *Littératures africaines d'expressions anglaise et française : mêmes combats, diverses stratégies de 1960 à ce jour. Félix Ulombe Kaputu, Université de Lubumbashi.*

.ATELIER II : LITTERATURE NARRATIVE : LA THEMATIQUE.

Lieu : Séminaire des Sciences Historiques

Heure : 14h30- 18h00

Modérateur : Alain Joseph Sissao.

Secrétaire rapporteur : Daniel Canda Kishala, Université de Lubumbashi

Communications

▀ *Le roman africain d'expression française et ses constances thématiques (1960- 2004) : une approche socio-critique. Alphonse Mbuyamba Kankolongo, Université de Kinshasa.*

‡ *Le conflit politique, le conflit linguistique et culturel dans « Allah n'est pas obligé » de Kourouma. Alain Joseph Sissao, Institut des Sciences de Société, Ouagadougou*

‡ *Discontinuités littéraires et figures de la personne : réflexion sur la modernité et ses conséquences en littératures francophones au Sud du Sahara. Géorice Berthin Madebe, IRSH/LE ENAREST, Libreville.*

‡ *La thématique de la misère en littérature négro- africaine : approche linguistique. JP. Bwanga Zanzi, Université de Lubumbashi.*

Pause- café de 30 minutes

‡ *Dénonciation et afro pessimisme dans la littérature africaine. Fabien Kabeya Munkamb, Université de Lubumbashi.*

‡ *Le roman philosophique dans la littérature congolaise : un effort à fournir. Mpoyo Shindano, Université de Lubumbashi.*

‡ *L'image de la femme dans quelques contes haoussa du Niger. Cypien Mutoba, Université de Lubumbashi.*

‡ *La métissité : une nouvelle figure de l'identité africaine chez VY Mudimbe et G.Ngal à l'ère de la mondialisation. Emmanuel Banywesize, Université de Lubumbashi*

‡ *La cafritude, attendue comme puinée de la négritude. Ambourhouet Bigmann, Université Omar Bongo.*

‡ *La place de la violence et des interdits dans la description des champs littéraires africains. Monga Lumama Ntambo, Université de Lubumbashi.*

ATELIER III : PROBLEMES ET TECHNIQUES DE L'ÉCRITURE

Lieu : Salle des Professeurs.

Heure : 14h30- 18h

Modérateur : Mwamba Cabakulu, Université Gaston Berger de Saint-Louis ;

Secrétaire rapporteur : Fidèle Ndombe Mwenfu, Université de Lubumbashi

Communications

‡ *Évolution des techniques scripturales dans les romans négro- africains de 1960 à nos jours. Valérien Dhedya, Université de Kisangani.*

‡ *L'épistolarité dans la littérature africaine francophone : Etats des lieux. Mwamba Cabakulu, UGB de Saint-Louis.*

‡ *L'autre du savoir dans les littératures féminines contemporaines à travers les cas de Bessora (Gabon), Beyala (Cameroun) et Bugul (Sénégal/Bénin). Romuald Fonkoua Université Marc Bloch.A*

‡ *De l'oralité à l'écriture : la dynamique du concept littéraire en Afrique. Michelle Tanon Lora, Université de Cocody, Abidjan.*

Pause- café de 30 minutes

‡ *Le sort de l'épique dans le « discours africain » d'Ahmadou Kourouma. Brigitte Dodu, Université Marc Bloch.*

‡ *La voix enragée de l'enfant à l'âge de la mondialisation : Kourouma, Ndongala et Bugul. Kasongo M. Kapanga, University of Richmond, USA*

‡ *La mystification du lecteur dans le roman négro- africain de la décennie 80 à nos jours. Makoma Makita, ISP /Bukavu.*

‡ *Tiers-espace de l'écriture et problèmes typologiques dans « Vie et Mœurs d'un primitif ... de P.Ngandu ». Kayembe Kabemba, Université de Lubumbashi.*

ATELIER IV : AUTRES GENRES

Lieu :Local 64

Heure :14h30-18h00

Modérateur :Valérien Dedhya,Université de Kisangani.

Secrétaire rapporteur : Nsenga Kapole, Université de Lubumbashi

Communications

‡ *La littérature de jeunesse en FL2 /FLE. Astrid Berrier, Université du Québec à Montréal*

‡ *La littérature de jeunesse entre création littéraire, formation à la lecture : le cas des éditions Bakamé. Danièle Henky, Université de Metz*

▮ *Les tendances de la création théâtrale, d'hier à aujourd'hui : Structures, thématiques et idéologie.* Célestin Kilanga, ISP/Lubumbashi.

▮ *Le théâtre populaire africain : Enjeux et Perspectives.* Huit Mulongo Kalonda, Université de Lubumbashi.

▮ *La musique congolaise moderne : Parcours thématique et artistique.* Maurice Monsengo Vantibah, ISES/Lubumbashi.

Pause- café de 30 minutes

▮ *Poésie et histoire immédiate : Bilan et perspectives de la littérature congolaise au Katanga.* Jano Bakasanda, *Pléiade congolaise.*

▮ *Esquisse d'un itinéraire identitaire dans la nouvelle congolaise de langue française.* Jules Katumbwe B. M, Université de Lubumbashi.

▮ *Du théâtre filmé vers un nouveau langage de l'image théâtrale .Gros-plan sur la troupe Mufwankolo.* Jacky Mpungu, Université de Lubumbashi.

ATELIER V : QUESTIONS DE LITTÉRATURE, LANGUE ET SOCIÉTÉ

Lieu : Local 2.

Heure : 14 H30-18H

Modérateur : Maurice Muyaya Wetu, Université de Lubumbashi.

Secrétaire rapporteur : Honoré Mwenze, Université de Lubumbashi.

Communications

▮ *Immigrature, amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul.* Alpha Noël Malonga, Université Marien Ngouabi.

▮ *Techniques d'innovation lexicosémantique en littérature négro-africaine.* Josiane Leya Kayembe, Université de Lubumbashi.

▮ *Pratiques et représentations sociolinguistiques dans la nouvelle congolaise de langue française.* Maurice Muyaya, Université de Lubumbashi.

▮ *La question du renouvellement des études littéraires africaines.* Sanou Salaka, Université de Ouagadougou.

Pause- café de 30 minutes

▮ *Plurilinguisme et littérature en Afrique noire.* Nestor Diansonsinsa, Université de Lubumbashi.

▮ *La littérature africaine en langues africaines : Quel avenir ?* Katsuya Ngoloma, University of Swaziland.

▮ *Aspects sociolinguistiques et praxéologiques de la littérature négro- africaine écrite en français.* François Mpamba Kamba, ISP/ Kananga.

Jeudi 27 janvier 2005

Avant- midi

Travaux en plénière 8h30- 10h30

Lieu : Amphithéâtre de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Modérateur : J. Mpungu Mulenda, Université de Lubumbashi

Secrétaire rapporteur : Floribert Sakwa, Université de Lubumbashi

▮ *Une œuvre majeure des littératures d'Afrique noire : Wole Soyinka.* Alain Ricard, Directeur de Recherche CNRS-LLACAN, UMR.

▮ *Langue et littérature : problème du passage des schèmes linguistiques aux schèmes conceptuels en littérature dite négro-africaine.* Julien Kilanga, Département des Langues et de l'Écrit, AIF/Paris.

▮ *Littératures africaines francophones du 20ème siècle : dynamique de décolonisation bradée .* Maurice Amuri Mpala, Université de Lubumbashi.

▮ *Au verso du miroir : Le texte africain depuis "l'autre rive".* Katell Colin- Thebaudeau, Université Laval, Québec.

10h30- 11h00 : Pause - café de 30 minutes

Travaux en ateliers

ATELIER I : PARCOURS HISTORIQUES

Lieu: Séminaire de Lettres et Civilisation Françaises

Heure : 11h- 12h30

Modérateur : N'gom M'bare.

Secrétaire rapporteur : Esther Mujinga Sapato.

Communications.

- ▀ *Le bilan de littérature négro- africaine en chiffres : une analyse statistique.* Daniel Canda, Université de Lubumbashi.
- ▀ *La question d'enseignement de littérature négro- africaine en RDC. Parcours historiques et problèmes.* JP Bwanga Zanzi , Olivier Nyembo Ndobezya et Nathalie Mukadi, Université de Lubumbashi.

ATELIER II : LITTÉRATURE NARRATIVE : LA THEMATIQUE

Lieu : Séminaire des Sciences historiques
 Heure : 11h00- 12h30
 Modérateur : Alain Sissao
 Secrétaire rapporteur : Daniel Canda.

Communications

- ▀ *L'univers social des romans de Pius Ngandu Nkashama.* Jean Kashombo, ISP/Lubumbashi.
- ▀ *Le problème de l'identité socio-culturelle dans le roman africain : Cas de Tribaliques de Henri Lopès et l'Aventure ambiguë de Cheik Hamidou Kane.* J.P. Kankwenda Odia.
- ▀ *Pluralisme médical dans les romans négro-africains.* Albert Luboya, Université de Lubumbashi.
- ▀ *Christophe Okigbo : l'écriture et l'engagement.* Mutoke Tujibikile, Université de Lubumbashi .
- ▀ *Les douceurs du bercail d'Aminata Sow Fall ou la thématique de l'espoir.* Esther Mujinga Sapato, ISP-Lubumbashi
- ▀ *La symbolique des conflits ethniques dans les genres oratoires religieux en RDC.* Jean- Claude Mocket, Université de Lubumbashi.
- ▀ *L'humanisme senghorien face à la construction de l'Universel.* Vincent Kabuya Kitofa, Université de Lubumbashi.

ATELIER III : PROBLEMES ET TECHNIQUES DE L'ÉCRITURE

Lieu : Salle des Professeurs
 Heure : 11h00- 12h30
 Modérateur : Mwamba Cabakulu.
 Secrétaire Rapporteur : Fidèle Ndombe.

- ▀ *La polémologie comme source de création artistique dans la littérature négro-africaine.* Pierre Banza Kasanda, Université de Lubumbashi
- ▀ *Du plurilinguisme comme stratégie de l'écriture littéraire en Afrique noire : Cas de l'œuvre de Zamenga Batukezanga.* Richard Mukendi et Nestor Diansonsisa. Université de Lubumbashi.
- ▀ *Une littérature politisée et enclavée : l'écrivain congolais, le lecteur et le critique.* Jenny Chiwengo, Creighton University, USA
- ▀ *La nouvelle congolaise aujourd'hui : Texte, contexte et idéologie.* Jean Kashombo, ISP/Lubumbashi
- ▀ *Différentes figures du réalisme chez Jorge Luis Borges, Henry James et Chikaya U'tamsi : hasard ou influence.* Achukani Okabo, Université de Lubumbashi.
- ▀ *Le baroque dans le roman africain de 80 à nos jours.* Ilunga Yolola, Université de Lubumbashi.

ATELIER IV : AUTRES GENRES

Lieu : Local 64
 Heure : 11h00- 12h30
 Modérateur : Valérien Dedhya Bugande, Université de Kisangani.
 Secrétaire rapporteur : Nsenga Kapole, Université de Lubumbashi.

Communications

- ▀ *La production théâtrale en RDC : un inventaire, une catégorisation vers une hiérarchisation.* J. Mpungu, Floribert Sakwa et Christian Kunda, Université de Lubumbashi.
- ▀ *Pistes de création artistique chez JB Mpiana, volume II.* Mukendi Nkashama et Maurice Muyaya, Université de Lubumbashi.
- ▀ *Le théâtre au service du pouvoir.* Christian Nkunda, Université de Lubumbashi.

ATELIER V : QUESTIONS DE LITTÉRATURE, LANGUE ET SOCIÉTÉ

Lieu : Local 2.

Heure : 11h 00- 12h 30

Modérateur : Maurice Muyaya Wetu, Université de Lubumbashi

Secrétaire rapporteur : Honoré Mwenze, Université de Lubumbashi

Communications

▮ *La restauration des langues classiques en RD Congo pour une francophonie de plus en plus élargie. Kizobo O'bweng, Université de Lubumbashi.*

▮ *Voix littéraires de la diaspora congolaise. Nyunda ya Rubango, University of Nebraska at Omaha, USA*

▮ *La réception de la littérature congolaise à l'université, 40 ans après l'indépendance. Fidèle Ndombe, Université de Lubumbashi.*

▮ *Langue et littérature : l'oral et l'écrit dans la nouvelle congolaise francophone. Mukendi Nkashama, Université de Lubumbashi.*

▮ *Les xénismes dans les romans africains : entre citations, traduction et création lexicale. Edema Atibakwa, LLACAN-CNRS-Villejuif.*

▮ *Le paradigme socio- praxéologique dans l'analyse des pratiques discursives en RDC. Pour une culture interdisciplinaire. G.Ch. Kambaji, Université de Lubumbashi*

▮ *Roman africain et roman américain : regards critiques et quelques considérations sur les fonctions sociales de l'écrivain. Achukani Okabo, Université de Lubumbashi.*

Pause +Repas

Après-midi

ATELIER I : PARCOURS HISTORIQUES

Lieu : Séminaire de Lettres et Civilisation Françaises

Heure : 15h00- 18h00

Modérateur : N'gom M'bare.

Secrétaire rapporteur : Esther Mujinga Sapato.

Audition et adoption du rapport d'atelier

ATELIER II : LITTÉRATURE NARRATIVE : LA THÉMATIQUE

Lieu : Séminaire de Sciences historiques

Heure : 15h00- 18h00

Modérateur : Alain Joseph Sissao.

Secrétaire rapporteur : Daniel Canda.

Audition et adoption du rapport d'atelier

ATELIER III : PROBLÈMES ET TECHNIQUES DE L'ÉCRITURE

Lieu : Salle des Professeurs.

Heure : 15h00- 18h00

Modérateur : Mwamba Cabakulu.

Secrétaire rapporteur : Fidèle Ndombe.

Audition et adoption du rapport d'atelier

ATELIER IV : AUTRES GENRES

Lieu : Local 64

Heure : 15h00- 18h00

Modérateur : Valérien Dedhya B.

Secrétaire rapporteur : Nsenga Kapole.

Audition et adoption du rapport d'atelier

ATELIER V : QUESTIONS DE LITTERATURE, LANGUE ET SOCIETE

Lieu : Local 2

Heure : 15h00 -18h00

Modérateur : Maurice Muyaya.

Secrétaire rapporteur : Honoré Mwenze.

Audition et adoption du rapport d'atelier

Vendredi 28 janvier 2004

10h00 : *Adoption du rapport général*

Modérateur : Jacques Keba Tau.

Secrétaire rapporteur : Cyprien Mutoba Kapoma

11h30 : Clôture officielle

▮ **Cérémonie de collation des grades académiques du Doctorat Honoris Causa.**

▮ Lecture du rapport général

▮ Mot des participants

▮ Mot du Recteur de l'Université de Lubumbashi

▮ Mot du Ministre de l'enseignement supérieur et universitaire

▮ Cocktail + Repas.

II. COMPOSITION DES BUREAUX

a. Travaux en plénière :

Mercredi 26 janvier 2005 : avant-midi

Modérateur : Alexis Takizala Masoso, Professeur Emérite, Université de Lubumbashi

Secrétaire rapporteur : Cyprien Mutoba Kapoma, Université de Lubumbashi

Jeudi 27 janvier 2005 : après- midi

Modérateur : Jacky Mpungu, Université de Lubumbashi

Secrétaire rapporteur : Fidèle Ndombe Mwenfu, Université de Lubumbashi.

b. Travaux en Ateliers

Atelier I. Parcours historiques

Lieu : Séminaire de Lettres et civilisation françaises

Modérateur : N'gom M'bare, Morgan State University, USA

Secrétaire rapporteur : Esther Mujinga, ISP/ Lubumbashi

Atelier II. Littérature narrative : la thématique

Lieu : Séminaire de Sciences historiques

Modérateur : Alain Sissao, Institut des Sciences de Société, Coordonnateur du Comité CRITAOI - Ouagadougou, Burkina Faso

Secrétaire rapporteur : Daniel Canda Kishala, Université de Lubumbashi

Atelier III : Problèmes et techniques de l'écriture

Lieu : Salle de Professeurs

Modérateur : Mwamba Cabakulu, Université Gaston Berger de Saint Louis du Sénégal, Coordonnateur du réseau CRITAOI

Secrétaire rapporteur : Fidèle Ndombe Mwenfu, Université de Lubumbashi

Atelier IV. Autres genres

Lieu : Local 64

Modérateur : Valérien Dhedya Bugande, Université de Kisangani.

Secrétaire rapporteur : Nsenga Kapole, Université de Lubumbashi

Atelier V : Questions de littérature, de langue et société

Lieu : Local 2

Modérateur : Maurice Muyaya Wetu, Université de Lubumbashi

Secrétaire rapporteur : Honoré Mwenze, Université de Lubumbashi

III. ORGANISATION GENERALE

1. Comité d'honneur et de soutien :

- ▀ **Président** : Le Recteur de l'Université de Lubumbashi, Professeur Kaumba Lufunda
- ▀ **Vice-président** : Le Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Professeur Fumuni Bikuri ;
- ▀ **Membres** :
 - Pr. Huit Mulongo Kalonda, Secrétaire Général Académique de l'Université de Lubumbashi.
 - Pr Robert Mukuna Tshimpela, Vice-Doyen chargé de la recherche.

2. Comité scientifique :

- ▀ **Président** : Pr Maurice Amuri Mpala, Coordonnateur du Comité CRITAOI de Lubumbashi.
- ▀ **Premier Vice-président** : Pr Pierre Halen, Lettres Modernes/ Université de Metz ;
- ▀ **Deuxième Vice-président** : Pr Alain Ricard, Directeur de Recherche CNRS- LLACAN, UMR ;
- ▀ **Rapporteur Général** : Pr Jacques Keba Tau, Université de Lubumbashi,
- ▀ **Rapporteur Général Adjoint** : CT Floribert Sakwa Lufwatula, Université de Lubumbashi,
- ▀ **Membres** Pr Alexis Takizala Masoso(Université de Lubumbashi), Pr Astrid Berrier (Université du Québec à Montréal), Pr Mwamba Cabakulu (UGB de Saint-Louis), Pr Alain Sissao(Université de Ouagadougou), Pr François-Xavier Cuhe(Président de l'Université Marc BLOCH de Strasbourg), Pr Mbuyamba Kankolongo (Université de Kinshasa), Pr Valérien Dhedya Bugande(Université de Kisangani), Pr Jean René Achukani Okabo(Université de Lubumbashi), Pr Huit Mulongo Kalonda(Université de Lubumbashi), Pr Jean Kashombo Ntompa (ISP-Lubumbashi), Pr. Maurice Muyaya Wetu(Université de Lubumbashi), Pr Biruru Jean-Paul (Université de Lubumbashi), Pr Nsanda Wamenka, Université de Lubumbashi , Pr. Tshiji Bampendi, Université de Lubumbashi.

3. Comité d'organisation :

Le Département des Lettres et Civilisation Françaises de l'Université de Lubumbashi, en partenariat avec CRITAOI (littérature CRITique de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien), le Département de Lettres Modernes, Université Marc Bloch de Strasbourg II, AUF-Bureau Afrique Centrale, et la Direction des langues et de l'Ecrit de l'AIF.

- ▀ **Président** : Pr JP. Bwanga Zanzi, Université de Lubumbashi ;
- ▀ **Vice-présidents** : Jacques Keba Tau, Jean- René Achukani Okabo et Patrice Nyembwe Tshikumambila ;
- ▀ **Premier secrétaire** : Nestor Diansonsisa M.B. ;
- ▀ **Deuxième secrétaire** : Honoré Kabeya Mukamba,
- ▀ **Troisième secrétaire** : Daniel Canda Kishala ;
- ▀ **Secrétariat technique** : Cyprien Mutoba Kapoma, Josiane Leya Kayembe et Jean-Claude Mocket

4. Commission de Logistique :

- ▀ **Président** : Dr Donat Tshimboj, Université de Lubumbashi ;
- ▀ **Premier Vice-président** : M. Motonobu Kasajima (Campus Numérique de Kinshasa) ;
- ▀ **Deuxième Vice -président** : Université Marc Bloch de Strasbourg,
- ▀ **Troisième Vice-président** : Direction du département des Langues et de l'Ecrit/AIF ;
- ▀ **Membres** : Pr Jacky Mpungu, Pr César Nkuku Konde(Conseiller Scientifique du Recteur), Pr Mukendi Nkashama, Pr. Félix Ulombe Kaputu, Ass Jules Katumbwe Bin Mutindi, Ass. Robert Thindwa, Ass. Nathalie Mukadi;
- ▀ **Protocole /Unilu** ;
- ▀ **Mme Kabey** (Gérante du Guest-house/Unilu) ;
- ▀ **Mme Francine Kamina.**

IV. ADRESSES UTILES

Département des Lettres et Civilisation Françaises

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Université de Lubumbashi

B.P. 1825

Lubumbashi, République Démocratique du Congo

Courriels : bwangazanzi@yahoo.fr, jean-pierre.bwanga-zanzi@boursiers.info

amurcle@yahoo.fr

kilangamusinde@hotmail.com

SEANCES ET CONFERENCES INAUGURALES

SALUTATIONS CORDIALES

Allocution prononcée par le Professeur Ordinaire KAUMBA Lufunda, Recteur de l'Université de Lubumbashi à l'ouverture du colloque international.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs de la communauté des gens de lettres,

Veillez agréer l'expression de mes salutations de cordiale bienvenue. C'est sur cette formule de clôture du genre épistolaire que je tiens à ouvrir mon propos à l'occasion de la cérémonie officielle d'ouverture du colloque international organisé conjointement par l'Université de Lubumbashi, l'Agence Universitaire de la Francophonie, l'Université Marc Bloch de Strasbourg II et le Centre Wallonie-Bruxelles de Kinshasa, sur le thème « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine » dans le cadre des activités du réseau de littérature critique de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien, CRITAOI en sigle. Les temps s'y prêtent car la mode est à la prière, non pas universelle, mais permanente et intempesive.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs de la communauté des gens de lettres,

Du fond de mon cœur, je vous prie d'agréer simplement mes salutations. A vous, je m'adresse sous le mode non d'un roman, d'une nouvelle ou d'un poème, mais plutôt à travers une prière.

La prière, qu'elle soit de demande, d'intercession, de louange, de remerciement ou de délivrance, a ceci de particulier qu'il appartient à celui à qui elle est adressée de bien vouloir l'exaucer ou l'agréer. Mais, en même temps, tout en subordonnant ses fruits de cet agrément conditionnel, la prière est une injonction qui se décline à l'impératif, le conditionnel n'étant alors qu'un euphémisme. Tout en se disant à la deuxième personne, salutations et prière traduisent en fait un état d'esprit et présentent ou annoncent à travers le vocatif de l'exhorte un indicatif déguisé sous le manteau d'un impératif conditionnel habituellement offert en péroration.

Si la lettre s'achève par une prière d'agrément, ayant statut de salutation finale, je vous accueille par une salutation inaugurale qui est ma prière à vous adressée. Et ce faisant, je vous interpelle (apostrophe), gens de lettres, venus de tous les horizons de la francophonie, partager sur les genres littéraires. Prière de prendre en compte ce genre particulier qu'est la prière dans la littérature africaine tant orale qu'écrite. Toutes ces prières qu'entonnent, récitent ou dégrènent les Africains à longueur de nuits et de jours mériteraient bien qu'on s'y penche, faute de pouvoir les écouter toutes, car certaines, vous vous en doutez bien, sont dites en langues et nécessiteraient des interprètes, véritables alchimistes et non les services d'artisans sculpteurs ou tailleurs de pierre que sont les critiques littéraires.

Que l'on s'adresse à Dieu, à ses prophètes ou aux ancêtres, la prière est aujourd'hui un genre littéraire qui constitue une mine d'or, une mine qui échappe encore tant aux exploitants artisanaux qu'industriels de la critique littéraire.

De même qu'il y avait eu la collecte et la consignation par écrit des mythes, proverbes, contes, psaumes, hymnes et diverses autres productions littéraires, de même nous devrions nous atteler à constituer notre patrimoine de prières du temps présent (pour reprendre cette belle désignation contemporaine du bréviaire) avant l'avènement irréversible de la sécularisation de nos cultures. La prière ponctue les modes de salutations et d'adresse visant le Transcendant. Des modes qui correspondent bien à des cultures qui, comme chez les Andembu de RDC, Zambie et Angola, conçoivent la salutation comme une adresse à travers laquelle le supérieur transmet la force vitale à l'inférieur. « Moyu wenu », que la force de vie soit avec vous. « Tunemushenu mawani », nous vous saluons, s'il vous plaît. « Tunayimushi moyu wawuvulu », nous vous saluons d'une abondante force de vie.

Les jeunes, les gens qui, par leur statut, ne détiennent guère de force vitale supérieure ou qui doivent en recevoir ne peuvent donc normalement que solliciter une salutation. « Atwimushiku mwani », nous vous prions de bien vouloir nous saluer, car c'est ainsi qu'il convient au beau-fils de s'adresser à son beau-père.

Prenant à cœur mon statut d'hôtel qui vous a invité et accueille et consciente de mes responsabilités au sein de l'aréopage académico-littéraire, je vous adresse mes salutations rectorales et vous transmets la force de vie intellectuelle que j'ai reçue, par état et non par nature, lors de mon investiture.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs de la communauté des gens de lettres,

Je formule les vœux de plein succès à ces assises dont l'ambition est de dresser un bilan et d'exploiter de nouveaux horizons en ouvrant de nouvelles perspectives. Ces vœux rejoignent et confrontent, vous vous en doutez bien, mes salutations, car il ne saurait y avoir de prière ni de salutations sans vœux.

Aussi mes salutations autant cordiales que chaleureuses s'accompagnent-elles de souhait de bienvenue, de bon séjour, souhaits que je vous prie de vouloir agréer en ce mois de janvier, qui est l'aube de l'année nouvelle.

A la manière du bonjour matinal, bonne et heureuse année 2005. Puissent vos travaux produire des fruits abondants et délicieux qui, une fois pressés, viendront arroser la fête de l'esprit, juste récompense des efforts naguère déployés. Sur ce, je déclare ouverts les travaux du colloque international du réseau CRITAOI sur le thème « *1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine* ».

J'ai dit et je vous remercie.

Fait à Lubumbashi, le 26 janvier 2005

Le Recteur de l'Université de Lubumbashi

***KAUMBA Lufunda
Professeur Ordinaire***

Mot de circonstance de Monsieur le Professeur Dieu-donné FUMUNI Bikuri, Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'université de Lubumbashi

- Monsieur le Recteur de l'Université de Lubumbashi ;
- Messieurs les Membres du Comité de Gestion de l'Université de Lubumbashi. ;
- Messieurs les Membres du Comité Scientifique du Réseau de la littérature CRITique de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien (CRITAOI) ;
- Mesdames et Messieurs les membres du Personnel Académique et Scientifique de l'UNILU. ;
- Distingués Invités ;
- Chères Etudiantes et Chers Etudiants ;

Après le colloque international organisé en ce même lieu du 18 au 20 août 2004 par le Centre d'Etudes et de Recherches Documentaires sur l'Afrique centrale (en sigle CERDAC) rattaché à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, c'est avec un sentiment de légitime fierté que nous accueillons le colloque international que le réseau de littérature CRITique de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien (CRITAOI) a initié en partenariat avec le Département de Lettres et Civilisation Françaises de notre Faculté.

Sentiment de légitime fierté, disions – nous, car comment ne pas l'éprouver dans un contexte où depuis environ une décennie l'organisation de ce genre de manifestation relève dans nos Universités congolaises d'une rarissime fortune.

C'est pourquoi, tout en confirmant l'adage selon lequel il n'y a jamais un sans deux, et en attendant de dire qu'il n'y a jamais deux sans trois, nous sommes heureux d'applaudir aujourd'hui ce second moment de la reviviscence des tenues de colloque scientifique international, tenues qui tissaient naguère la grande et bonne renommée de l'humus de notre Faculté.

- **Monsieur le Recteur,**
- **Distingués invités,**

Pour nous avoir donné l'occasion de continuer à renouer avec les débats fougueux et féconds propres aux grands carrefours scientifiques de ce genre, c'est avec plaisir et enthousiasme que nous les saluons et leur exprimons notre profonde gratitude. Nos salutations et remerciements s'adressent ainsi aux Autorités de l'Université de Lubumbashi, aux responsables du réseau de littérature CRITique de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien, les maîtres de destin de ses assises, au Département de lettres et civilisation Françaises bien outillé des enseignants pétris et d'ardeur incommensurables.

Et à vous tous ici présents, qui êtes venus avec une communication ou dans l'intention de participer aux débats, nous vous disons de même grand merci.

A vous tous, nous nous devons d'être reconnaissants pour avoir communié à l'impulsion d'une réflexion sur le parcours historique, la thématique, les problèmes et techniques de l'écriture de ceux qui se sont donnés le destin d'écrivains, d'hommes de lettres dans le monde de la littérature négro – africaine.

- **Monsieur le Recteur,**
- **Distingués invités,**

Savoir par un exercice de bilan comment la littérature négro – africaine a assumé son destin, et recruter les perspectives d’avenir de cette littérature ne nous paraissent pas sans enjeu majeur tant et si vrai que la semence du destin de l’écrivain est une exigence d’intérêt aux conditions humaines.

L’écrivain est un produit de sa société autant qu’il exerce pour elle. Il est un homme – peuple en tant qu’il doit exprimer, incarner, canaliser, orienter, réguler les sentiments et les aspirations de ses concitoyens parfois dans la perspective utopiste de rendre l’homme plus grand que l’humain.

On se souviendra ici que c’est cette noble préoccupation de la promotion humaine qui a placé les littéraires au fondement de l’humanisme au siècle des lumières. En effet, qui ne peut se rappeler ici du rôle joué, dans la naissance de la culture humaniste, par Ngal dans *Giambattista vico*, par Montesquieu dans *les lettres persanes*, par Denis Diderot dans son roman *le neveu de rameau*, par Goethe, le romantique, dans *les souffrances du jeune werther*, ou par Jean-Jacques Rousseau dans *Julie ou la Nouvelle Héloïse* ou dans *les rêveries du promeneur solitaire...*, par Rabelais ou par d’autres humanistes qui ont puisé leur inspiration soit à la littérature arabe soit à la littérature greco – latine des anciens. En somme, la littérature a été et demeure le creuset et la matrice seconde des idées qui conditionnent et déterminent le comportement des peuples.

Ainsi donc, prendre la mesure des hommes de lettres comme figure de proue de l’humanisme africain et des mouvements révolutionnaires socio – politiques ; prendre la mesure des littéraires négro-africains comme réflecteurs des émotions négro-africaines ; prendre la mesure des styles particuliers, prosaïques et poétiques de la littérature négro – africaine, tout cela, disions – nous, ne manque pas d’intérêt pour les études littéraires et humaines qui taraudent et décryptent les œuvres combien riches et captivantes de Senghor, de Sony Labou Tansi, de Pius Ngandu Nkashama, de Mukala Kadima.-Nzuji, de Dhedya Bugande, de Kilanga Musinde, de Alexis Takizala Masoso, de Patrice Nyembwe Tshikumambila, de Huit Mulongo Bampeta.

C’est tout cela qui vaut le pesant d’or et la palme d’honneur de ce colloque international auquel nous souhaitons plein succès, tout en présentant le vœu de bienvenue et de bon séjour parmi nous à tous nos grands hôtes, venus des horizons situés hors de nos frontières congolaises et lushoises.

Bon travail ou fructueux débats à tous !

Nous avons dit et vous remercions.

PRESENTATION DE L'ARGUMENT

- **Distingués Invités,**
- **Chers collègues,**

Si, aujourd'hui, nous célébrons cette rencontre internationale c'est grâce à un outil important que la civilisation de l'universel vient de mettre à notre disposition. Cet outil, l'internet dont il est question, nous a permis de communiquer à distance, interchanger à la seconde, de nous rapprocher et de nous unir. Si, aujourd'hui, cette fête francophone est manifeste et évidente c'est au prix des concours de plusieurs personnalités. L'idée de ce colloque est le fruit d'un échange entre Département des Lettres modernes de l'Université de Metz représentée par le Professeur Pierre HALEN et le Département de Lettres et Civilisation françaises de l'Université de Lubumbashi. Le conseil du Département, par le biais de son staff littéraire en a préparé l'argumentaire. Le réseau CRITAOI lui a donné le cachet scientifique international. Le Recteur de l'Université de Lubumbashi et son Comité de gestion l'ont portée moralement, matériellement et financièrement jusqu'à son éclosion ce jour. L'Agence Universitaire de la Francophonie et le Centre Wallonie Bruxelles de Kinshasa n'ont pas ménagé leurs efforts pour ce rendez-vous de création des contenus francophones. Le Président de l'Université Marc Bloch de Strasbourg II, M. François Xavier CUCHE, a pesé de tout son poids intellectuel et moral et a mis à la disposition de cette rencontre deux de ses éminents professeurs.

Tel que le Sage malien, Amadou Hampaté Bâ, le disait si joliment, « la beauté d'un tapis provient de la diversité de ses couleurs ». La présence de toutes ces sommités de la science dénote de cette unité qu'est le tapis et de cette diversité formée de ses couleurs. La tenue ce jour de ce colloque à la suite de tant d'autres sur la question dénote de la même réalité. Nous saluons et donnons la paix donc à tous nos collègues venus de tous les horizons de la planète : Etats-Unis, Canada, Europe, Afrique Centrale, Pays de la SADEC pour présenter le bilan et tendances de la littérature négro-africaine de 1960 à 2004.

Les années 60 en Afrique subsaharienne ont marqué l'histoire par l'avènement à l'indépendance de plusieurs pays. La littérature a joué un grand rôle dans la prise de conscience des élites politico-sociales face aux exactions et autres méfaits du colonialisme. La preuve en est que la plupart de ces jeunes pays ont été dirigés par les intellectuels, plus écrivains que politiciens. C'est le cas notamment de Senghor (Sénégal), Nkwame Nkrumah (Ghana), Sékou Touré (Guinée), Jomo Kenyatta (Kenya).

Passée l'effervescence des premières heures des indépendances, les pays africains, presque dans leur majorité, seront dirigés par des soldats, venus au pouvoir à la faveur des coups d'Etat. Commencera alors le primat de l'incurie politique, de la concussion, de la corruption, bref le règne de la "gestion carnassière", pour utiliser l'expression de Sony Labou Tansi. Et là encore, les écrivains comme Henri Lopès, Sony Labou Tansi, Ahmadou Kourouma, Pius Ngandu Nkashama vont de nouveau monter au créneau pour fustiger tous ces travers sociaux.

Vers la fin de la décennie 80, les pays africains s'initient petit à petit à la démocratie, style classique. Mais cette initiation ne sera que balbutiement de démocratie. Et l'Afrique est encore loin de voir le bout du tunnel. Quel rôle les écrivains vont-ils jouer ici aussi ?

Ce colloque se propose donc de dresser un bilan général de l'ensemble de la production littéraire négro-africaine, genre par genre, en vue de dégager les mythes majeurs de cette littérature, ses rapports avec une société en constante mutation, les métamorphoses de son écriture et de ses techniques littéraires. Quels sont les écrivains qui ont marqué d'un sceau particulier la production littéraire négro-africaine de la seconde moitié du 20ème siècle ? Quelles classifications ont été proposées ? Quels sont les problèmes qui se sont posés (ou qui se posent encore) à cette littérature ? Bref, comment se présente l'état des lieux de la littérature négro-africaine à l'ère de la mondialisation ? Quelles sont, à l'aube du 21ème siècle, les perspectives qu'ouvre cette littérature ?

A ce titre, ce colloque se veut une réflexion et une réponse à ces interrogations. Comme nous ne cesserons de nous répéter, il est organisé par le Département des Lettres et Civilisation Françaises de l'Université de Lubumbashi en partenariat avec le réseau CRITAOI (littérature CRITique de l'Afrique subsaharienne et de l'Océan Indien), le Département des Lettres modernes de l'Université Marc Bloch de Strasbourg II, l'AUF-Bureau Afrique Centrale, et la Direction du Centre Wallonie-Bruxelles.

Nous ne terminerons pas notre propos sans évoquer ce message de Maria Marta Arrieta Guevara de l'Université Technologique Nationale –Argentine-Mendoza, adressé aux participants de cette rencontre:’’ Quand un homme part définitivement, le premier devoir des survivants est de parler de lui ‘’, dit le narrateur de *Monnè, outrages et défis*, à propos du griot Djeliba. Mais si « discourir sur la vie » de ce personnage « n'exigeait pas de longues et nombreuses paroles », on ne peut laisser s'éloigner Ahmadou Kourouma sans les salutations convenables...Parler de lui, moins pour construire sa mémoire que pour tenter de situer cet écrivain dans le champ littéraire africain, n'est pas une entreprise facile. D'emblée, son œuvre l'a placé en exil : exilé des formes orthodoxes de l'écriture du français ; exilé des mythes consensuels et contextuels à propos de l'Afrique pré-coloniale, de la résistance à la pénétration française, entre autres ; proscrit, au sens propre, de son pays, pour n'avoir pas compris que le « diseur de vérités » était un gêneur. Il faut donc essayer de restituer à Kourouma sa place... »

- **Distingués Invités,**
- **Chers collègues,**

Telles sont la genèse, la ligne rouge et l'adresse pour ce colloque.

**Jean-Pierre BWANGA Zanzi,
Coordonnateur du colloque
Université de Lubumbashi**

LITTÉRATURE AFRICAINE DE LA LANGUE FRANÇAISE : FLASH SUR QUELQUES ECRIVAINS-VEDETTES

Par Patrice NYEMBWE Tshikumambila,
Université de Lubumbashi.

Cette communication qui est lue à l'ouverture indique en avant goût le bien-fondé du colloque consacré au bilan et perspectives de la littérature africaine de langue française à près d'un siècle d'âge. Ce bien-fondé est démontré par l'existence de quelques écrivains -vedettes. Je les passe brièvement en revue et, autant que faire se peut, précise les courants littéraires qu'ils représentent.

- Léopold Sédar Senghor, poète et essayiste, l'un des trois initiateurs de la négritude ;
- Birago Diop, modèle de conteurs traditionnels africains ;
- Djibril Tamsir Niane, traducteur talentueux d'une épopée africaine ;
- Yambo Ouologuem, romancier démythificateur d'un passé africain paradisiaque ;
- Ferdinand Oyono et Mongo Beti, deux vedettes du roman anticolonial ;
- Sony Labou Tansi militant des droits de l'homme ;
- Ilunga Kayombo, romancier et essayiste à la thématique très actuelle.

Pour nous, ce sont surtout ces écrivains parmi d'autres qui semblent avoir une notoriété qui court jusqu'à nos jours et ont marqué par leurs œuvres la littérature africaine

I. Senghor et la négritude

Il est né en 1906 dans le territoire sénégalais d'une famille serere. Agrégé de grammaire en 1939, il est le premier noir et le seul jusqu'ici à être élu membre de l'Académie Française. L'homme nous intéresse ici comme l'un des trois initiateurs de la négritude. Il avait déjà participé avec les mêmes compagnons à la publication du journal corporatif L'Etudiant Noir. Les deux autres contributeurs étaient le Martiniquais Aimé Césaire et le Guyanais Léon Gontran Damas. Senghor définit la négritude comme l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir. Il est principalement auteur de quatre grands recueils lyriques :

- Chants d'ombre(1945)
- Hosties noires(1948)
- Ethiopiennes(1956)
- Nocturnes(1961)

Remarquons que ces quatre grands recueils lyriques portent des titres empruntés au registre du « noir » (Chants d'ombre, Hosties noires, éthiopiennes, poèmes du pays des noirs, Nocturnes, poèmes de la nuit).

Deux axes thématiques sous-tendent son oeuvre poétique. Le premier : manifester l'Afrique et son humanisme en l'évoquant comme ayant été comme un continent beau, opulent, où il faisait bon vivre. Le deuxième : intégrer la rencontre avec l'occident, si possible, en évitant des invectives, des reproches et des protestations, mais en insistant plutôt sur la nécessité d'une fécondation mutuelle dans le respect et l'admiration réciproque.

Dans cet ordre d'idée, commentons juste un bout du poème intitulé « Femme nue, Femme noire ».

« Femme nue, Femme noire »
je chante ta beauté qui passe
forme que je fixe dans l'Eternel
Avant que le destin jaloux ne te réduise en cendres
Pour nourrir les racines de la vie »

Fixer une chose éphémère dans un chant ou dans un texte a toujours été considéré comme une façon d'en perpétuer le souvenir, de l'immortaliser. Et les poètes, surtout, dans leur exaltation des sentiments, ont toujours présenté cette forme d'immortalité comme une revanche sur la cruauté du destin qui règle le cours des créatures terrestres⁽¹⁾. C'est ce que Senghor aussi exprime ici dans la dernière strophe du poème, mais en apportant une rectification importante sur le rôle du destin. Il détruit, dit-il, par jalousie, la forme existante tout en rendant service au processus toujours recommandé de la vie. Effet, pour nourrir les racines de la vie, c'est-à-

¹ Ainsi Horace se glorifie de s'être immortalisé par ses Odes : « j'ai achevé un monument plus durable que le bronze ...je ne mourrai pas tout entier. La majeure partie de moi-même échappera à la mort » (Cf .François Richard, Horace, œuvres complètes, Librairie Garnier et Frères , 1950, p.153-155).

dire pour fertiliser le sol d'où sortiront d'autres formes de vie. Ainsi le poète fait accepter un paradoxe, la mort notamment de la femme-aimée : elle répond, d'après lui, aux impératifs du souverain bien que la vie soit renaissante. Ce dernier vers sous-entend donc que sur les cendres de l'Afrique traditionnelle germera une nouvelle forme de civilisation, la civilisation du métissage.

Senghor est aussi l'auteur d'un certain nombre d'essais, d'articles et conférences réunis entre autres dans Liberté I Négritude et humanisme (1964). L'on y découvre une pensée riche et haute en couleurs, mais parfois sujette à des controverses. Par exemple, l'affirmation lapidaire que « l'émotion est nègre, la raison hellène », affirmation que beaucoup d'entre nous sont tentés d'admettre d'emblée, mais que certains intellectuels combattent ou rejettent énergiquement.

Contentons-nous de thématiser l'aphorisme de Soyinka : « le tigre ne proclame pas sa tigritude, mais saute plutôt sur la proie et la dévore ». Par là, Soyinka reprochait à la négritude son étiquette, sa propagande, le fait d'illustrer des thèmes empruntés à la race ainsi que de théoriser sur l'essence nègre. Pour lui, la vraie poésie est elle-même et ne répond qu'aux seules exigences de sa nature interne. En réalité, malgré la trompette qu'il embouche, Senghor n'a jamais affirmé le contraire. C'est ainsi que dans un texte de 1948, il écrivait : « ce qui fait la négritude d'un poème, c'est moins le thème que le style, la chaleur émotionnelle qui donne vie aux mots »⁽¹⁾. Pour nous, ce sont souvent des procès d'intention que l'on fait à Senghor.

II. Birago Diop, Djibril Tamsir Niane, Yambo Ouologuem : trois modèles de la littérature traditionnelle africaine.

Une veine importante de la littérature négro-africaine est ce qu'on a appelé le courant traditionaliste qui comprend des œuvres transcrites, disons recréées de l'oralité africaine. Et c'est le Sénégalais Birago Diop, né en 1906, qui en est le chef de file avec ses trois grands recueils, les Contes d'Amadou Koumba (1948), les Nouveaux Contes d'Amadou Koumba (1958) et Contes et Lavanes (1963).

De l'avis général de la critique, Birago Diop est un artiste, grand traducteur aussi mais sans ombre de trahison. Ses contes d'Amadou Koumba révèlent la fine fleur des griots wolofs et il a su trouver les mots justes pour exprimer toute la saveur et la succulence des paroles nègres. Il a rendu ses contes audibles au lecteur européen le moins averti de l'âme noire en lui ciselant toutes les finesses de la sensation africaine des êtres et des choses.

Nous nous en voudrions de ne pas mentionner, dans le courant traditionaliste, le Guinéen Djibril Tamsir Niane, auteur de Soundjata ou l'épopée mandingue (1960). Ainsi qu'écrit Robert Pageard, « la littérature soundjatesque était déjà abondante, mais nul n'avait su, comme D.T. Niane, reproduire l'autorité, la superbe, la fertilité imaginative du griot ni choisir comme lui, les tournures et les détails qui rendent le héros et le narrateur également présents dans le livre ». ⁽²⁾

Dans son avant-propos, Djibril Tamsir Niane attache à son livre un intérêt avant tout historique. Il insiste sur le respect que l'on doit au griot en sa qualité de spécialiste des traditions historiques africaines et sur l'intérêt que l'on doit porter aux traditions orales en général comme sources historiques en Afrique. Son lecteur, qui n'est pas historien, y voit surtout un récit esthétique, enraciné dans la tradition africaine, noté par un chercheur de talent. Et ce sont, pensons-nous, toutes ces qualités d'écrivain et de chercheur, jointes à l'humanisme charrié par la légende, qui font du livre de Niane un classique africain.

Une réplique originale au courant traditionaliste a été donnée par le Malien Yambo Ouologuem dans son roman Le devoir de violence paru en 1968 et qui reçut la même année le Prix Renaudot. Avec l'histoire de l'échec d'une dynastie, il montre que l'Afrique ancienne n'était pas ce paradis et le nègre ce bon fils de la nature, mais un homme cruel et sauvage vendant ses frères et utilisant, bien avant l'arrivée des Blancs, les armes de toujours : exploitation, menaces, meurtres, chantage. ⁽³⁾ Dans son esprit, la violence est considérée en quelque sorte comme une réhabilitation de l'Afrique ancienne calomniée par les ethnologues européens et autres conteurs.

¹ L.S. Senghor « Problématique de la négritude », in Colloque sur la négritude, Paris, Présence Africaine, p.22.

² R. Pageard, « Soundjata Keita et la tradition orale », in Présence Africaine N°36, 1961, p.51.

³ P. Mérand et S. Dabla, Guide de littérature africaine, l'Harmattan, et A.C.C.T. 1979, p.116.

III. Ferdinand Oyono et Mongo Beti, deux vedettes du roman anticolonial

A partir des années 1950 et parallèlement au courant traditionaliste apparaît le roman anticolonial ou le roman de prise de conscience par les intellectuels noirs de la situation créée par le pouvoir blanc en Afrique et de la lutte contre ce pouvoir qui s'imposait. Près d'une dizaine d'écrivains ont alimenté cette veine par des productions diverses.

Ainsi, le Camerounais Ferdinand Oyono, né en 1929, est connu surtout pour deux romans : Une vie de boy et Le vieux nègre et la médaille (1956 tous les deux). Ses héros sont de faux naïfs. Dans le premier récit, Toundi observe d'un œil ironique les petits côtés de la famille du patron blanc. Et dans le second, le vieux Meka découvre à ses dépens comment la décoration dans laquelle il avait la naïveté de voir le couronnement de sa réussite sociale n'était en fait qu'une vaste comédie qui ne le faisait nullement monter en estime aux yeux des autorités coloniales. ⁽¹⁾

Mais c'est le Camerounais Mongo Beti, né en 1932, qui passe pour le plus grand railleur du régime colonial avec successivement les romans :

- Ville cruelle (1954) qui raconte les déboires d'un jeune villageois parti à la recherche d'un bonheur illusoire dans une ville des Blancs.
- Le pauvre Christ de Bomba (1956) qui, à travers la crise de conscience vécue par le Père Drumont assisté de son enfant de chœur Denis, dénonce la collusion de l'œuvre missionnaire avec les visées de l'établissement colonial. En effet, s'étant rendu compte de cette triste réalité, le Père Drumont doit sincèrement plier bagages et rentrer dans son pays.
- Le roi miraculé (1957) qui se moque du chef coutumier Essomba obligé de répudier ses vingt femmes pour avoir reçu le baptême chrétien lors d'une maladie jugée mortelle auparavant par son entourage.

Enfin, signalons en passant qu'avec la même virulence, Mongo Beti s'attaquera après 1960 aux régimes autocratiques et prédateurs installés en Afrique noire depuis. Tellement déçu alors par la marche des choses en Afrique, Mongo Beti s'exilera en France et adoptera même la nationalité française pour des raisons qu'il explique dans l'essai Main basse sur le Cameroun (1972), un vigoureux pamphlet contre Ahidjo et le néo-colonialisme.

IV. Sony Labou Tansi : un grand militant des droits de l'homme

En lisant l'œuvre du Congolais Sony Labou Tansi, beaucoup sont surtout frappés par des particularités de forme : l'invention et la truculence verbales provenant d'éléments aussi divers que des jeux de mots, des raccourcis inattendus, des intrusions permanentes de l'oral dans l'écrit, des images tour à tour somptueuses et brutales.⁽²⁾ Sur le plan du contenu, on ne semble pas retenir grand-chose, et ce qui saute aux yeux paraît être avant tout le caractère fantaisiste des histoires racontées, une espèce de nihilisme qui fait table des valeurs habituelles. Pourtant, ces valeurs positives existent, mais au lieu d'être exposées de manière assertive à travers les intrigues, elles sont plutôt présentées davantage sous forme de démonstration par l'absurde. Elles sont niées pour montrer leur bien-fondé, leur caractère nécessaire ou irremplaçable pour la bonne marche des choses. Il est l'architecture courante des récits de Sony Labou Tansi. Et ces valeurs morales positives sont celles, en gros, liées aux droits de l'homme⁽³⁾ : le droit à la vie d'un chacun, son droit à la liberté, principalement aux libertés politiques ou à celles qui permettent à l'individu de participer à la gestion de la chose publique, mais aussi aux libertés d'opinion, d'expression et d'association.

Il y a démonstration par l'absurde ou par la négation apparente des valeurs parce que toutes les actions se déroulent sous la dictature, cadre proposé ou donné comme un mal absolu, une catastrophe pour les citoyens qui la subissent et une gangrène pour son acteur lui-même qui, pour se maintenir au pouvoir, est obligé de se surpasser dans la cruauté, et partant, de se déshumaniser chaque jour davantage. Le dictateur, qui détient dans ses mains l'exercice de tous les pouvoirs, maintient tous les citoyens dans la peur. Malheur à ceux qui osent élever la voix ! Il les soumet à la torture ou les met tout simplement à mort. Mais comme, malgré tout, l'homme est fait pour protester contre cette situation anormale, il naît une opposition que le dictateur, généralement sans succès, tentera de mater. Ainsi s'instaure le cercle infernal de la violence. Ce faisant, le dictateur cesse d'être un homme qui a un cœur et qui écoute la raison pour devenir tout simplement une bête sauvage ou une machine à tuer. Alors plus rien ne peut arrêter sa main aveugle. Mais la dictature ne déshumanise pas seulement son acteur, elle entame aussi l'âme de ceux qui la combattent, puisqu'ils sont souvent tentés d'utiliser les mêmes méthodes que

¹ Source : A. Nockaert, Littérature négro-africaine Francophone... Collection Boboto C.R.P. 1986, pp.35-36.

² Bernard Mouralis, « Sony Labou Tansi : *l'Anté-peuple* »

³ Pour le concept général des droits de l'homme, se référer à la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme

le dictateur et excellent par leur intransigeance, leur radicalisme, comme le font remarquer des psychologues de l'oppression. ⁽⁴⁾

Tel est le cadre théorique de la plupart des intrigues de Sony Labou Tansi. Dans un récit donné, il y ajoute ou retranche quelque chose, développe davantage tel ou tel de ses éléments. Mais l'essentiel de l'action reste le même presque un peu partout.

C'est ainsi qu'à sa manière inattendue, mais toujours savoureuse, Sony déclare : « J'estime que le monde moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs maux » ⁽¹⁾. C'est ainsi également qu'il se félicite de dire tout haut ce que tout le monde pense tout bas en vue de l'amélioration souhaitée : « ils n'ont pas compris ... Ils vont aller beugler chez eux, à côté de leurs femmes. Moi je vous beugle-là, en face. Comme cela, un jour, tout change » ⁽²⁾

Sony Labou Tansi ne tarit pas de termes dépréciatifs et presque injurieux, pour désigner les maux de toutes sortes (corruption, dépravation des mœurs, règne de l'arbitraire et de la fantaisie, bêtise collective, etc.) qui affligent l'Afrique depuis que les « soudards » et les « gens d'armes » se sont hissés au pouvoir et que les droits les plus élémentaires de l'homme sont systématiquement flétris, bafoués, foulés aux pieds. Mais il semble particulièrement raffoler de certains termes. Ainsi, il parle de notre continent comme d'un « océan de merde et de lâcheté ».

Reprenant l'expression à Sony lui-même, Bernard Mouralis⁽³⁾, avec raison, présente les faits saillants de l'action de *L'Anté-peuple* comme autant de moqueries : hypocrisie et luxure des cadres actuels, réactions incontrôlées des masses, racisme ou tribalisme, opportunisme et mesquineries politiques, extrémisme de la contre-révolution.

Dans « Lettre ouverte à l'humanité », Sony Labou Tansi écrit :

Notre époque se caractérise par la toute puissance du mensonge, la prolifération des crimes contre l'humanité et l'omniprésence du bâclage. Cette réalité se présente comme le défi fondamental à notre fonction d'humain⁴.

Humanité, humain, homme (avec leurs dérivés : humaniser, déshumanisation, inhumanité), sont les maîtres-mots de toute l'œuvre de Sony Labou Tansi. Il les met en exergue dans tous ses avertissements, préfaces, avant-propos. Il les répète dans toutes ses interviews. Il se comporte comme s'il était un militant des droits de l'homme qui fait une campagne de presse et mobilise l'opinion en faveur de ceux-ci.

Commentons encore certains aspects particuliers des violations des droits de l'homme dans deux romans. Dans *La vie et demie*, toute l'action est un théâtre jonché de cadavres, surtout d'opposants. Pourquoi ne faut-il pas tuer son semblable ? Par-delà les interdictions formelles des morales religieuses sur lesquelles il ne s'attarde pas outre mesure, Sony Labou Tansi, dans ce roman, donne à cette question une réponse qui mérite d'être notée. Tout meurtre laisse des traces dans l'âme de son auteur : ce sont les remords qui tourmentent la conscience. L'on sait que ce sujet a inspiré à Victor Hugo un poème célèbre où la conscience réprobatrice du meurtre d'Abel est symbolisée par un œil qui ne disparaît jamais devant Caïn⁽⁵⁾. Ici, Martial mort après avoir subi les tortures les plus variées est plus vivant que jamais ; il ne cesse de hanter l'esprit du Guide Providentiel et de ses successeurs en revenant s'écrier à plusieurs reprises : « Je ne veux pas mourir cette mort ». Et le dictateur sanguinaire reçoit l'explication suivante du phénomène :

Tuer, Excellence, est un geste d'enfant. Le geste de ceux qui n'ont pas d'imagination. Et puis, jusqu'à quel point les tuez-vous ? Ils reviennent vivre au fond de votre cerveau. Ils vivent dans tous vos gestes. Ils bougent dans votre sang. Tuer, Excellence, c'est s'annuler dans les autres⁽⁶⁾.

Autre forme de violation, le guide Jean-oscar ordonne qu'on fusille sans procès tout propriétaire de la langue et des lèvres qui, à l'avenir, aura prononcé le mot « enfer »⁽⁷⁾. Pour la liberté d'opinion, en Katamalanasia, « on ne pense rien du Guide Providentiel : c'est la loi, la première loi »⁽⁸⁾. Autrement dit, nul ne peut s'autoriser à avoir un avis différent de celui du pouvoir. Quant au droit d'association, il est nié d'office par l'obligation d'adhérer au seul parti unique.

Toutes ces formes de violation des droits de l'homme se retrouvent aussi dans *L'Etat honteux*. Mais dans ce roman, la dictature sanguinaire toujours présente semble éclipsée par l'ampleur de la négation de la femme comme être humain et sa réduction au rang d'un simple instrument de plaisir pour l'homme. Martillimi

⁴ Voir notamment Albert Memmi, *L'homme dominé*, Paris, Gallimard, 1968.

¹ Avertissement de *L'Etat honteux*, Paris, Editions du Seuil, 1981.

² Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque*, Paris, Hâtier, 1981, p. 131.

³ Bernard Mouralis, *Op.cit.*, p.90.

⁴ Sony Labou Tansi, « Lettre ouverte à l'humanité », in *Equateur*, n°1, 1986, p.24.

⁵ Victor Hugo, « La Conscience », in *La Légende des siècles* (1859,1877, 1883).

⁶ Note inspirée de Guy Daninos, « Un jeune écrivain congolais. Sony Labou Tansi ou le respect de l'homme », in *Recherche, Pédagogie et Culture*, n°51, février-mars, 1981, p. 70.

⁷ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 86.

⁸ Sony Labou Tansi, *Ibid.*, p. 133.

Lopez apparaît, en effet, comme un individu libidineux. Pour lui, tout se ramène au sexe ; par-là il faut entendre non seulement les filles qu'il consomme avec avidité, mais aussi ses agissements et ses jugements politiques qui sont dictés par son instinct sexuel débridé.

Pour montrer l'écart entre la classe dominante des hommes et celle des femmes dominées, Sony Labou Tansi présente l'union sexuelle comme un acte qui s'accomplit au seul avantage de l'homme et dans l'avalissement de la femme ; la femme traitée comme une chose méprisable, une poubelle, une fosse sceptique.

D'une manière générale, *L'Etat honteux*, plus peut-être que tout autre récit de Sony Labou Tansi, nous remet dans l'atmosphère habituelle des romans africains de la seconde génération, caractérisée par une fantaisie et une démesure qui affectent tous les aspects de la vie et qui bousculent plus particulièrement la pudeur. Ainsi l'intrigue, dans ces romans, regorge de séquences de tortures, d'exécutions sommaires, de viols, de scènes à caractère érotique, scatologique, ou scabreux. Dès lors, on ne s'étonne pas que le supplice cruel imposé à un condamné soit de lui « trancher ses ustensiles mâles, l'arbre et les deux noix » et de lui les lui faire bouffer crus. Même un cardinal refusant de bénir le mariage de Martillimi Lopez avec une fille qui pleure, ne se gêne pas d'utiliser des termes que sa dignité lui interdit normalement : « Monsieur le Président, le Christ me regarde et je ne veux pas enfoncer du caca dans les marques de ses clous et lui donner du pipi à la place de l'eau »⁽¹⁾.

En conclusion, les romans de Sony Labou Tansi ne sont pessimistes qu'en apparence. Dans le fond, c'est plutôt pour la vie, la dignité et le bonheur de l'homme qu'ils plaident. C'est par un parti pris de méthode que ses histoires paraissent bizarres ou extravagantes. En réalité, elles démontrent par l'absurde des valeurs reconnues renvoyant aux droits les plus fondamentaux de l'homme.

VII. Bernard Ilunga Kayombo et quelques problèmes d'actualité en Afrique

Le père salésien Bernard Ilunga Kayombo n'est plus un écrivain à présenter au public congolais. Auteur de presque une dizaine d'œuvres, l'homme a déjà publié dans des domaines aussi variés que le roman, la nouvelle, l'essai littéraire ou social, la méditation religieuse, etc. et aux éditions aussi diverses que Médiaspaul de Kinshasa, Don Bosco et l'Espoir de Lubumbashi, l'Harmattan de Paris⁽²⁾.

La dernière-née des œuvres de Bernard Ilunga, jusqu'il y a trois ans, était un recueil de quatre essais intitulé suivant l'un d'entre eux, Que les meilleurs s'en aillent (Lubumbashi, éditions de l'Espoir, 2001) et illustrant positivement ou négativement l'idée que « ce qui fait principalement l'homme, c'est son refus de trahir son humanité profonde au travers de ses choix existentiels », sa volonté de « travailler soi-même à son bien-être, plutôt que de l'attendre des autres », (p. 5).

Que les meilleurs s'en aillent est justement le quatrième essai qui a donné son titre à l'ensemble de l'ouvrage, (les trois autres étant « Bible et démocratie », « On nous mondialise », « Entre les eaux ou le refus de trahir »). L'auteur y propose une lecture du récit Ici ça va du nouvelliste Djungu Simba de nos compatriotes. Il s'y interroge sur notre dignité d'homme et d'Africain qui se retrouve meurtrie avec l'exil en Europe des meilleurs d'entre nous.

A la suite d'un concours littéraire gagné, Zenga, le héros, dont l'itinéraire ressemble fort à celle de l'auteur, est invité en Belgique pour la deuxième fois. Il entend cette fois-ci suivre le conseil des amis qui lui ont dit de ne plus commettre l'erreur de rentrer dans son enfer d'origine où plus rien ne va. C'est le même conseil que lui donne sa belle-sœur Souzana arrivée en Belgique, il y a sept ans, sous prétexte d'études mais qui fait plutôt « les affaires ». Zenga est en file pour obtenir le droit d'asile en Belgique, avec plusieurs de ses compatriotes décidés à vendre leur dignité pour « ramper dans la boue, pour avoir le droit d'accéder aux miettes qui tombent de la table de civilisation » (p.39). Le héros a honte de lui-même.

Le récit de Djungu, reconnaît Bernard Ilunga, soulève bien des problèmes, dont l'un des principaux est celui de l'exode d'Africains vers ce paradis qu'est l'Occident. Et il s'agit du départ des meilleurs parmi les fils d'Afrique. « Que deviendra notre pays si tous ses meilleurs fils s'enfuient ? » p.40) On aurait pu croire que ceux qui vont là-bas et qui, au moins, retournent au pays, fut-ce après un long séjour, travailleront à l'essor politico-économique du pays, ayant arraché à l'Occident le secret du développement. Mais non ! remarque Djungu Simba. Plus ils y ont résidé, plus ils nous reviennent déginglées, de vraies voitures d'occasion d'Europe.

Et l'essayiste Bernard Ilunga de citer Ngandu Nkashama parlant des immigrés en France :

« Parmi les exilés, des centaines d'universitaires nantis des doctorats d'Etat les plus enviables, des diplômés de spécialisation dans les domaines les plus sensibles pour le développement d'un pays du tiers-monde. A l'heure actuelle, ces docteurs d'Etat enseignent comme intérimaires dans les collèges et les lycées de province. Payés moins que le « smic » national, ils vivent dans des conditions psychologiques qui défient l'imaginaire,

¹ Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, p. 47.

² Mentionnons, entre autres,

- Trois femmes dans la tourmente, Nouvelles, Kinshasa, Médiaspaul, 1996.
- Pleure ô pays. Ou les naufragés de l'histoire, Roman, Paris, l'Harmattan, 1997.
- Les chemins de la liberté, Lubumbashi, Editions Don Bosco, 2000.

juste au seuil de l'étranglement. Des informaticiens de grande qualité, des mathématiciens émérites, des chimistes remarquables, des spécialistes de la biologie moléculaire avec des publications qui font référence, ils sont tous réduits à l'état d'analphabètes après des années d'efforts tenaces » (p.42).

Et l'auteur signale que ce phénomène de l'appauvrissement de l'Afrique au profit de l'Europe touche aussi de grands sportifs, des médecins, des prêtres, des musiciens parmi les meilleurs.

Que les gens restés au pays, poursuit l'auteur, cessent d'envier ceux qui sont partis à l'étranger ! Voulu ou imposé, conclut Ngandu Nkashama, « l'exil est une malédiction, une torture morale, psychologique, sociale » (p.42).

Tout se passe donc comme si l'Afrique était allergique à l'excellence. « Evidemment, reconnaît l'auteur, il faut une dose suffisante de patriotisme pour décliner une offre de fuir la misère de son pays pour un autre, où est censé couler le lait et le miel. Ici, il faut chaleureusement saluer tous ceux – et ils sont nombreux – qui refusent de partir pour pouvoir servir leurs patries. Et souvent au prix d'incalculables sacrifices. Eux, au moins, peuvent légitimement parler de patriotisme ». (p.45).

C'est à dessein que nous arrêtons ici ce compte rendu de l'essai remarquable du père Bernard Ilunga que l'on pourrait commenter à l'infini, tellement il est riche et agréable à lire. Comme un penseur l'a dit avant nous, on aime un auteur qui vous fait oublier qu'il est écrivain. Et l'essayiste Bernard Ilunga est de cette catégorie.

Mesdames, Mesdemoiselles, Messieurs, voilà quelques écrivains-vedettes et leurs courants littéraires que j'ai jugés bon de parcourir en avant-goût de ce colloque. Je vous remercie.

LITTÉRATURES AFRICAINES FRANCOPHONES DU XX^{ème} SIECLE

Une dynamique de décolonisation bradée

Par Maurice AMURI MPALA LUTEBELE

Université de Lubumbashi

Introduction :

La littérature est langage, parole porteuse de l'imaginaire collectif d'un groupe social. En effet, l'œuvre littéraire est le résultat de plusieurs expériences (diverses représentations de la communauté) vécues en expérience par une expérience (le travail de l'écrivain). En cela, l'œuvre littéraire traduit finalement l'âme d'un peuple : le carrefour de plusieurs discours, de plusieurs expériences qui forment cette âme collective. L'expérience de l'écrivain est déjà une somme d'expériences. Ce que Michel Picard¹ appelle « historicisation » du réel. Cette transformation, qu'elle soit idéalisée, esthétisation, typification, critique ou généralisante, avec réduction à l'homme intemporel, mythification, naturalisation comme souvent chez Zola par exemple, allégorisation, ou même que cette transformation soit, pourrait-on dire, réaliste, dans la mesure où le réalisme est une stylisation du réel parmi tant d'autres², cette transformation, disons-nous, démontre, à coup sûr, « la transcendance [de la littérature], par rapport à la société »³. Cette transformation relève de l'acte de création de la littérature : la « déification de la conscience »⁴

Mais la littérature est aussi un mode d'expression, un outil de communication. La parole ou la conscience déifiée est destinée à être consommée, matérialisée. La vision collective imaginaire est d'essence historique. Paul Ricoeur précise dans ce sens que « c'est par la lecture que le texte se fait œuvre, s'accomplit, sort de la virtualité pour devenir chez son lecteur source [...] d'action »⁵

La littérature est reçue quand elle se métamorphose à son tour en faits réels, quand elle « engendre les mutations sociales ». Elle a donc une fonction sociale à remplir, n'en déplaise à Durkheim et à ses disciples qui n'ont jamais accordé une moindre place à l'art dans la vision du travail en société, n'en déplaise à ceux qui sentent la « rupture » du lien entre la littérature, la révolution et l'esprit collectif, qui, pourtant, est le fondement même de l'écriture et de la littérature.⁶

Ce n'est pas du tout œuvre inutile que de revenir aujourd'hui sur cette question apparemment classique : « que peut la littérature ? ». Si des générations, dans divers pays, se sont posé cette question, parfois à plusieurs reprises, au cours du siècle passé, il est tout à fait indiqué que nous, témoins de la fin dudit siècle et du début du troisième millénaire, nous y revenions avec un regard sur l'ensemble du siècle. Ghila SROKA indique, dans ce sens, que « tout début de siècle est propice à de nouveaux espoirs. Au seuil de l'an 2000, afin de dresser un « état des lieux », j'ai choisi, précise-t-il, de poser la question « A quoi sert la littérature ? » à plusieurs intellectuels, écrivains et artistes, interrogeant Ô combien nécessaire ! ».⁷ Pour nous, Africains, l'occasion est encore fort belle étant donné que notre littérature écrite n'a que ce siècle-là. Et même pour les autres continents, à une mutation sociale correspond une forme de littérature. Cette question reviendra toujours aussi longtemps que la littérature et la société existent.

Aussi, non seulement la littérature critique-t-elle les mœurs sociales et politiques, les faiblesses humaines et tous les maux qui rongent l'humanité, mais propose-t-elle également des modèles, des héros, des personnages et des faits en situation. La société peut largement tirer profit de tous ces faits littéraires en situation dans la mesure où ceux-ci traduisent telle ou telle de ses préoccupations. Bessière et Michaud n'ont-ils pas écrit que « si la crise atteint l'homme et loge en son sein, l'art a son mot à dire »⁸ ?

L'instauration d'un ordre nouveau positif dans une société suppose la maîtrise de tous les paramètres par ses dirigeants, et même par tous ses membres. Une société qui ne se « connaît » pas, qui ne sait pas se situer par rapport à son temps et à l'avenir, incapable d'identifier ses problèmes, ses aspirations, ses attentes, ses

¹ PICARD M. *Roman et Société (Colloque, 6 novembre 1971), Paris, A. Colin, 1973, P.56.*

² DUCHET, C., *Roman et société, Ibidem, pp. 65-66.*

³ Idem

⁴ PONTBRIAND, J.-N : *Op-Cit, P. 121.*

⁵ RICOEUR, P. Cité par SALLENAVE D., *Op-Cit., p.91.*

⁶ BESSIERE, J. et MICHAUD, S. *La Main hâtive des révolutions (Esthétique et désenchantement en Europe de Léopoldi à Hiener Müller), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 154.*

⁷ SROKA, G. « Littérature, que des crimes on commet en ton nom », in *Tribune juive (revue de l'actualité culturelle)*, Montréal, vol. 17, n° 2, avril 2000, P.4.

⁸ BESSIERE, J. et MICHAUD, S. *Op-Cit, p. 11*

aptitudes, ... est une société en déroute, condamnée à mourir. Heureusement, indique Claude Duchet, « le roman donne forme et sens [à l'idéologie collective], il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice »⁹

Il est vrai que la littérature a surtout une fonction esthétique. Mais la fonction esthétique de la littérature revêt le caractère cathartique dans la mesure où, en plus de ce sentiment de satisfaction intérieure qu'elle procure d'abord, elle offre ensuite souvent l'occasion d'une catharsis individuelle ou collective, charriant des problèmes accumulés consciemment ou inconsciemment et devenant ainsi un moyen de libération. L'esthétique littéraire libère.

Le début du XX^{ème} siècle nous semble donc propice à poser la question « **qu'a pu la littérature africaine francophone face à l'histoire de son continent au XX^{ème} siècle ?** » Autrement-dit, en quoi la traite des esclaves noirs, la colonisation et les dictatures en Afrique ont-elles incité la littérature africaine à remplir sa fonction instauratrice au cours de ce siècle.

Face à l'histoire douloureuse de son continent au 20^{ème} siècle, la littérature africaine francophone a conçu une dynamique de décolonisation. Mais cette dernière a été bradée.

1. Une dynamique de décolonisation africaine

Elle s'est constituée en trois temps : par la négritude, la théorie de Frantz Fanon et les littératures africaines postcoloniales.

1.1. La Négritude : Un programme d'action

Le colloque de Dakar, en 1971, sur la Négritude va être pour Senghor une occasion fort belle de marquer et de souligner la dynamique qu'il fait acquérir de plus en plus au concept de négritude. La définition qu'il en donne à ces assises est pour nous un texte complet qui répond, même implicitement, à beaucoup de griefs lancés contre lui. « Le texte marque un grand avantage sur les autres, parce qu'il achève l'intégration de la théorie de Senghor dans le courant de la réflexion »¹⁰ dirigée vers le pragmatisme et le réalisme nécessaires à la situation de lutte du décolonisé : l'action.

Pour définir¹¹ la Négritude, Senghor pose sa problématique qu'il formule dans les questions suivantes : existe-t-il pour les Nègres des problèmes spécifiques du seul fait qu'ils ont la peau noire ou qu'ils appartiennent à une ethnie différente de celle des Blancs et des jaunes ? Quels sont ces problèmes et en quels termes se posent-ils ?¹²

Pour répondre à ces questions, Senghor définit la Négritude en deux volets, en ces termes :

- D'abord **objectivement**, la Négritude est un fait : une **culture**. C'est l'ensemble des valeurs économiques et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociales – non seulement des peuples d'Afrique noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, voire d'Asie et d'Océanie.
- Ensuite, **subjectivement**, la Négritude, c'est « l'acceptation de ce fait » de civilisation et sa projection, en prospective, dans l'histoire à continuer, dans la civilisation nègre à faire renaître et accomplir. C'est en somme la tâche que se sont fixés les militants de la Négritude : assumer les valeurs de civilisation du monde noir, les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers, pour les vivre par soi-même et pour soi, mais pour les faire vivre par et pour les autres, apportant ainsi la contribution des Nègres nouveaux à la **civilisation de l'Universel**.¹³

La Négritude est une culture, dit Senghor. Cette formulation confère au concept une dynamique dans la mesure où la culture est une pratique de création : c'est à la fois notre capacité de créer et le résultat de tout ce que nous créons en tant qu'espèce dans le cadre de notre contact avec la nature. Et tout ce que nous créons, de positif ou de négatif, de fort ou de faible, constitue nos valeurs humaines. Celles-ci sont visibles, palpables. C'est avec elles que nous construisons notre humanité. Voilà pourquoi Senghor situe l'ensemble de ces valeurs sur le plan objectif. Ces valeurs révèlent ce que nous sommes : notre capacité de concevoir, de percevoir, de réaliser, de produire, de construire, notre sens de responsabilité, de justice, de paix, d'appréciation, nos sensibilités, nos aspirations, nos goûts ; nos faiblesses, nos vices, ... bref, notre sens d'humanité. Elles indiquent ainsi notre identité. Du moment que le terme : « négritude » désigne cet ensemble de valeurs, il devient une des marques de

⁹ DUCHET, C., *Roman et société*, P. 65.

¹⁰ NGANDU NKASHAMA, P. *Négritude et poésie*, p. 42.

¹¹ Dans sa dynamique, la Négritude doit se définir chaque fois par rapport à son temps.

¹² SENGHOR, L.S. « Problématique de la négritude ». Colloque sur la négritude, Paris, Présence Africaine, 1972, P. 15.

¹³ Idem

notre identité. Mais étant donné que l'importance ou l'intérêt de nos valeurs dépendra de notre capacité créatrice, la dynamique de la Négritude résultera de notre effort d'intégration à la Nature, au Monde.

La Négritude n'est plus une notion enfermée dans un temps, dans un espace, tout ce que nous créons, c'est dans le passé, le présent et l'avenir. La Négritude doit être et vivre avec son temps et son espace.

Sur le plan subjectif, Senghor fait de la Négritude un programme d'action, une mission à plusieurs variables complémentaires. Un programme à double versant. Dans le premier versant, interne, la Négritude est :

1) accepter la culture : il s'agit plus ici d'un engagement dans ses rapports avec sa culture que d'une simple acceptation. Le Noir est appelé ici à se reconnaître de et dans cette culture en vue d'une attitude de responsabilité, engageante, positive, qu'il a à adopter vis-à-vis d'elle. Rappelons-nous que la force de notre culture dépendra de comment nous nous serons comportés en elle, par et pour elle. Senghor préconise ici la disposition morale, spirituelle, intérieure favorable à la mission à remplir;

2) accepter sa projection, en prospective, dans l'histoire à continuer : l'acceptation n'est plus une invitation ici, mais devient un mot d'ordre. Projeter en prospective cette culture ou les valeurs créées dans le passé revient à examiner ces dernières en fonction de l'avenir : y apporter un regard pour ne retenir que les valeurs qui s'avèrent pertinentes aujourd'hui, construisant ainsi l'avenir. Rappelons-nous que l'aujourd'hui est marqué par le problème de libération, de décolonisation, et l'avenir par celui de nouveaux rapports avec l'autre. Le regard de Senghor n'est plus uniquement rétrospectif, mais il devient aussi et surtout prospectif. Senghor rectifie effectivement sa première conception de négritude en ce sens que le Noir doit entreprendre la quête de ses origines non plus parce qu'« il est question [...] d'une descente aux abîmes de l'âme noire ou [...] de la Négritude »¹⁴, mais, paraphrasant Marcien Towa, pour entrer dans un rapport négatif avec le passé de soi afin de révolutionner la condition présente du soi en fonction du lendemain. La projection de la culture de civilisation noire, en prospective, dont parle Senghor, ne peut se réaliser que parce schéma-là : la meilleure manière de continuer notre histoire.

3) accepter sa projection, en prospective dans la civilisation à faire renaître et accomplir : le mot d'ordre se confirme davantage en devenant nettement une nécessité, une obligation, un devoir. Le Noir doit « mourir pour vivre ». Le rejet de ces valeurs impropres constitue pour lui une privation qui s'impose, donc voulue, douloureuse, mais héroïque dans la mesure où ce dépassement le conduit vers une renaissance. La sienne, celle de sa civilisation. Le Noir doit donc agir pour le changement de ses mœurs, de ses mentalités, de son espace, de son histoire, dans le sens de son développement, signe palpable de sa renaissance.

De la disposition au changement jusqu'au changement lui-même en passant par l'action¹⁵, voilà l'esprit révolutionnaire qui doit sous-tendre la Négritude et que Senghor recommande au Noir dans son processus de décolonisation : c'est cela « assumer ses valeurs ». L'on ne peut pas parler de la renaissance d'une civilisation sans, en même temps, évoquer le développement des hommes de cette civilisation.

Le versant externe de ce programme signale et atteste l'ouverture de la Négritude. En effet, celle-ci y est tour à tour :

- 1) féconder ces valeurs, au besoin avec les supports étrangers : à notre avis, la meilleure expression du contact des cultures est celle de Senghor dans cette exhortation. Un contact souhaité, accepté, voulu parce qu'il est nécessaire. Un contact utile : l'objectif est de « féconder ». Ce contact doit aider le Noir décolonisé à fertiliser, fructifier, rentabiliser, enrichir les spécificités pertinentes de sa culture. Ce qui suppose également la sélection des valeurs positives de l'autre. Il n'est plus question d'accepter n'importe quoi, ce serait une nouvelle forme de domination. Par cette ouverture vers l'autre, la Négritude met le Noir sur le chemin de « l'humanisme universalisant » : « la Négritude pensée dans cette perspective [n'est] plus présentée comme fin en soi, mais comme élément, comme moyen de la Civilisation de l'Universel »¹⁶. La Négritude se veut utile.
- 2) les vivre par soi-même et pour soi : la Négritude doit passer du concept à la réalité. Le mot d'ordre doit être traduit, interprété et transformé en actes, avons-nous souligné plus haut. Senghor rectifie ; il ne s'agit plus d'une négritude qui fait de l'Afrique un « symbole de pureté », mais de la Négritude qui pousse l'Africain à agir, à refléter le choix de ses valeurs positives par sa vie concrète, dans ses devoirs envers lui-même et envers la Communauté, dans la défense de ses droits, etc. C'est cela vivre sa culture, sa Négritude par soi-même et pour soi. Y voir autre chose ne serait qu'une dérobade à cet appel, au sens de responsabilité.
- 3) les faire vivre par et pour les autres, bien entendu, l'Autre ne peut vivre mes valeurs que si moi-même je les vis de telle manière qu'elles favorisent mon épanouissement sur tous les plans. Tout repose donc sur moi pour que certaines spécificités de ma culture soient adoptées et adaptées par l'autre dans ce « voyage des

¹⁴ SENGHOR, L.S., *Liberté 1. Paris, Seuil, 1952.*

¹⁵ Cf. *La poésie de l'action (conversations avec Mohamed AZIZA) de Senghor, L.S., Paris, Ed. Stock, 1980.*

¹⁶ SENGHOR, L.S., Cité par HAUSSER, M. Op-Cit, pp. 44-45.

cultures ». La force de la culture du Noir viendra du comportement du Noir lui-même, vis-à-vis de lui et vis-à-vis de l'Autre.

Ainsi modelée, la Négritude de Senghor grandit, s'ouvre, devient réaliste. Elle se veut finalement une série d'attitudes, d'actions qui tendent toutes à résoudre les problèmes de décolonisation : rendre davantage le Noir responsable dans la *Renaissance* de son monde, du monde.

Le programme d'action de Senghor revient ainsi à « projeter » les valeurs de civilisation africaine « en prospective » pour un « métissage » voulu : de la quête-ctirique des origines à la civilisation de l'Universel¹⁷. La Négritude acquiert l'*Action* pour fondement, mais celle-ci a encore besoin d'être formalisée afin d'être matérialisée par l'histoire.

Césaire formalise et conduit didactiquement ce programme d'action

La production théâtrale de Césaire porte essentiellement sur la décolonisation en Afrique et aux Antilles. Elle cherche à formaliser son entendement de la Négritude : « conscience d'être noir, simple reconnaissance d'un fait, qui implique acceptation, prise en charge de son destin de noir, de son histoire et de sa culture »¹⁸

Le plan subjectif de la Négritude évoqué par Senghor se retrouve déjà dans cette définition de Césaire : la prise en charge de son destin de Noir. Mais, pour donner une forme, un visage à cette prise en charge, pour la rendre visible, palpable, Césaire recourt à l'écriture théâtrale, appropriée à la matérialisation des idées.

Aussi, la prise en charge de son destin par le Noir dans l'œuvre dramatique de Césaire est-elle énoncée en trois temps correspondant aux trois étapes du schéma de la décolonisation¹⁹.

S'adressant particulièrement aux nouveaux dirigeants des nations africaines indépendantes, Césaire construit didactiquement trois figures du Rebelle par lesquelles il traduit trois recommandations : **la suppression de l'ancien Maître** dans *Et les chiens se taisaient*, **la gestion de l'intérieur de la Nation** dans *La Tragédie du roi Christophe* ; **et la gestion de l'extérieur de la Nation** dans *Une Saison au Congo*²⁰

De *Et les chiens se taisaient* à *Une Saison au Congo* en passant par *La Tragédie du roi Christophe*, Césaire redresse l'entendement de la Révolution du décolonisé. Que faut-il entendre, en effet, de la décolonisation qui doit briser les anciennes structures coloniales, de la décolonisation violente ? Césaire redresse les opinions sur la violence de la décolonisation.

Déjà, en 1956, quand il donne à *Et les chiens se taisaient* la forme théâtrale, Césaire présente la violence comme la clé indispensable pour la libération totale du décolonisé.

Mais, et c'est cela qui est important, de quelle violence s'agit-il ? A travers le meurtre et la mort du Rebelle, cette violence n'est plus seulement physique, elle ne signifie plus seulement « tuerie ». Elle devient également et surtout symbolique : la rupture avec la situation coloniale doit avoir lieu, et, peu importe la forme qu'elle prend, cette rupture ne peut être effective que quand elle arrache des privations, des renoncements et même des renonciations au colonisateur. Ce qui ne peut pas se faire sans blessure physique ou morale.

La violence, dans ce cas, n'est plus uniquement dirigée vers le colonisateur, d'autant plus que, pour renaître à la condition libre, le colonisé n'échappe pas aux douleurs de parturition. Le colonisateur doit se *faire violence* pour accepter ce changement. Sinon, le colonisé doit forcer à y arriver avec toutes les conséquences violentes possibles. La violence, sous n'importe quelle forme, est inévitable parce qu'imposée par la situation des faits, par leur implication même au moment où les dominants doivent se retrouver dans un nouveau rapport, celui d'égal à égal.

¹⁷ Rapprochement avec Memmi, mais chez Senghor la quête des origines a pour objectif la projection, en prospective des valeurs du passé.

¹⁸ Entretien avec L. Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, p. 109.

¹⁹ Le Schéma inspiré par les réflexions de Fanon et de Memmi

²⁰ Etant donné que ces trois œuvres traduisent, en termes formels, la voie de la décolonisation en Afrique et aux Antilles. Nous préférons les exposer ici en profondeur.

C'est pourquoi, dans son réalisme habituel, Césaire montre que la violence est la voie obligée, point de départ de toute décolonisation. Pour le colonisateur, c'est la *violence de renoncement*, pour le colonisé, c'est la *violence de parturition*. C'est là tout le sens de la violence du Rebelle dans *Et les chiens se taisaient*.²¹

Césaire redresse quand, une fois de plus, il fait de la violence une priorité dans *La Tragédie du roi Christophe*, mais en lui donnant une autre coloration : une violence à double visage, positif et négatif. Une violence à la fois constructive et destructive. La violence avec laquelle Christophe conduit la Nation, éduque le peuple au travail pour son indépendance économique est positive quand elle signifie des efforts, des sacrifices, des attitudes héroïques dans l'action révolutionnaire pour tendre vers la grandeur humaine. Mais elle est négative quand elle conduit vers la démesure, la dictature, quand elle ne passe plus par les besoins quotidiens du peuple. C'est là aussi tout le sens de la violence-contradictoire de Christophe. Bien entendu, le choix que Césaire nous demande de faire ici est clair.

Césaire redresse et conduit didactiquement. Son théâtre devient en effet didactique quand il nous met en garde contre les dangers, les pièges du processus de décolonisation. Dans ce contexte, la violence ne traduit plus la haine ni la vengeance, mais des choix à faire pour tendre vers des nouveaux rapports avec l'Autre. Faut-il se laisser manipuler, corrompre par l'ancien Maître pour préserver ses intérêts personnels au détriment de la Nation ? Faut-il gérer les relations avec l'Extérieur de la Nation avec intransigeance ? Tous ces problèmes sont posés en situation où la violence revêt telle ou telle forme à prendre ou à laisser. Les choix ont-ils été bien faits par l'Afrique postcoloniale ?

En définitive, le contenu ou le programme d'action mis sur pied par la Négritude peut se résumer comme suit :

Sur le plan idéologique : un schéma de décolonisation

- a) **rupture avec la situation coloniale**
- b) **réhabilitation culturelle**
- c) **nouveau rapport avec l'Autre**

Sur le plan éthique : une action révolutionnaire pour un « humanisme universalisant »

Le schéma de décolonisation proposé ci-haut doit se réaliser dans une action révolutionnaire

Sur le plan esthétique : un art fonctionnel

Le contenu esthétique de ce programme d'action réside surtout dans la poésie dont la puissance est pratiquement inégalable, poésie rendue art fonctionnel, au service de la communauté : au-delà de son essence esthétique, l'esthétique doit devenir aussi pratique culturelle.

Le mot d'ordre est là : un schéma de décolonisation, une action révolutionnaire et un art fonctionnel confiés à l'histoire et à la littérature africaines postcoloniales, chargées de les remplir pour la libération totale de la Communauté. La mission sera-t-elle accomplie ?

1.2. Le schéma de Frantz Fanon

Sa réflexion s'inscrit alors dans la démarche de doter le Mouvement de Négritude d'un schéma de décolonisation susceptible de libérer totalement le Noir des forces destructives de la colonisation. Inspiré par la phénoménologie hégélienne, son schéma se fonde sur les idées suivantes :

- a) *Le caractère d'altérité de l'existence humaine*

Le rapport du Maître-esclave, du Dominant-dominé ou du Fort-faible relève de ce caractère d'altérité quand ce dernier pose les problèmes de « reconnaissance », de « réciprocité » et de « combat ».

La reconnaissance, la réciprocité et le combat sont donc là les trois concepts qui poussent l'homme à s'identifier par rapport à l'autre et, ainsi, à devenir soi dans ce rapport de réciprocité.

²¹ A la manière du caméléon qui accepte de mourir pour donner la vie à la postérité : violence-don-de-soi.

b) *Le caractère totalitaire de l'exploitation coloniale*

Le contexte colonial crée « l'étranger », l'Autre qui vient s'imposer sur l'autochtone et soumet celui-ci, le domestique, se l'approprie en jouissant de ses biens. La violence préside ainsi à l'institutionnalisation du monde colonial.

Le processus de colonisation, dans son action totalitariste, entreprend de détruire la conscience du colonisé, de la déshumaniser à tel point que ce dernier se « méfie » de lui-même et se confie complètement au colon. Heureusement « en dépit de la domestication réussie, malgré l'appropriation, le colon reste toujours un étranger »²². C'est cela qui appelle l'idée suivante :

c) *Le qui-vive permanent*

Le colon et le colonisé vivent ainsi dans deux mondes distincts, opposés, liés par le rapport d'exploitation de l'un par l'autre. « Les deux zones s'opposent, mais non au service d'une unité supérieure. Régies par une logique purement aristotélicienne, elles obéissent au principe d'exclusion réciproque. Le colonisé est un envieux »²³. Il guette donc la moindre inattention du colon pour réaliser ses rêves, et cela à tout moment. Il est sur le qui-vive pour changer la situation ; de son côté, « le colon ne l'ignore pas qui, surprenant son regard à la dérive, constate amèrement toujours sur le qui-vive »²⁴, lui aussi. Mais le jour fatidique finit par arriver : le processus de décolonisation.

d) *La décolonisation violente*

Tout mouvement de libération commence par une prise de conscience de son état d'esclave. Celle-ci provoque un sentiment de révolte qui se transforme en acte. Dès que le colonisé « découvre que sa vie, sa respiration, ses battements de cœur sont les mêmes que ceux du colon, il décide de mettre un terme à l'histoire de la colonisation, à l'histoire du pillage pour faire exiger l'histoire de la nation, l'histoire de la décolonisation »²⁵

Cependant, Frantz Fanon donne une couleur à sa lutte contre la colonisation : « libération nationale, renaissance nationale, restitution de la nation au peuple [...], quelles que soient les rubriques utilisées ou les formules nouvelles introduites, la colonisation est toujours *un phénomène violent* »²⁶

Etant donné que l'objectif du colonisé est sa décolonisation, c'est-à-dire sa libération totale de l'emprise colonialiste, la violence que propose Fanon ici devient *moyen* et ne peut pas être considérée comme une fin. A ce titre, cette violence doit faire du colonisé le « moteur » du processus en lui permettant, successivement, de :

- Changer l'ordre du monde colonial ;
- Réaliser un affrontement décisif et meurtrier ;
- Briser tous les obstacles.

La violence, chez Fanon, nous l'avons dit, est un moyen et, par-là, revêt divers visages. Elle est tour à tour :

- 1) force absolue *de la praxis*, celle qui confère au colonisé toutes les énergies pour conquérir sa liberté et non pas la recevoir ;
- 2) force absolue de la *purification*, celle qui purifie le colonisé de toutes les souillures, l'innocente de toutes les diffamations, le dédommage psychologiquement de toutes les humiliations subies et lui redonne confiance en lui-même ;
- 3) force absolue *de la conscience nationale*, celle qui regroupe les opprimés autour d'une même cause et ne les branche que sur elle en leur insufflant le même sentiment de solidarité ;
- 4) force absolue *du sens de responsabilité*, celle qui, une fois la victoire remportée, conduit le décolonisé à préserver, à tout prix, sa liberté conquise, celle qui fait de lui le responsable, le Maître de sa vie, de telle manière que son histoire douloureuse ne puisse recommencer ;
- 5) force absolue *de la contre-violence*, celle qui décrète l'arrestation, le jugement et la condamnation du colon pour ses crimes humanitaires, celle qui fait payer la destruction de l'homme par l'homme.

²² Ibidem, p.9.

²³ Idem.

²⁴ Ibidem, pp. 8-9.

²⁵ Ibidem, pp. 13 et 18.

²⁶ Ibidem, p. 5.

En dernière analyse, *la praxis, la purification, la conscience nationale, la responsabilité et la contre-violence*, sous-tendues par la *violence*, apparaissent comme des préceptes-clés de la décolonisation pour Frantz Fanon. Et, par-là, ces derniers font de la violence fanonienne une violence plurielle, polyphonique. Il y a donc lieu de parler de la symbolique de la violence chez Fanon. En effet, Fanon « emploie le terme de violence dans différents contextes et pour dire différentes phases d'un certain processus – celui de la décolonisation – qui ne s'accomplira selon lui que par des moyens violents. Et ce pour des raisons inhérentes à la nature du colonialisme, aux droits acquis de la puissance coloniale et aux rapports du colonisateur au colonisé. »²⁷

La voie proposée par Fanon, psychiatre de formation, à la Négritude, en proie au contenu idéologique, est là. Un apport principal certain qui fait des *Damnés de la terre* un véritable « testament » de Fanon au monde des opprimés, particulièrement à l'Afrique confrontée aux problèmes de décolonisation. A elle de jouer.

1.3. Des littératures africaines postcoloniales

Le roman africain des années 50 se dégage ainsi de l'idéologie coloniale en mettant l'accent sur la mentalité africaine (cf. Ngando de Lomami Tshibanda), sur le relativisme culturel (cf. *Un Nègre à Paris* de Bernard Dadié) ; la problématique de l'opposition ville-campagne (cf. Maïmouna de Abdoulaye Sadj) ; l'Afrique énigmatique (cf. *Le Regard du Roi* de Camara Laye) ; l'oppression, l'exploitation du paysan et de l'ouvrier par le colon (cf. *Ville cruelle d'Eza Boto*) ; la critique de l'action de l'Eglise catholique en Afrique (cf. *Le Pauvre Christ* de Bomba de Mongo Beti) ; la violence psychologique de la colonisation par des humiliations (cf. *Une vie de boy et le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono) ; la lutte contre la colonisation (Cf. *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane) ; la fin de la colonisation (cf. *Mission terminée* de Mongo Beti) ; etc.²⁸ La production est abondante autour d'une unité thématique : la lutte contre la colonisation.

Mais, par la suite, la transformation des indépendances africaines en la prolifération des dictatures dissipe tous les espoirs et fait ressurgir les sentiments d'impuissance, d'angoisse, de désarroi.

Les littératures africaines d'après les indépendances sont obligées de transposer, d'exprimer cet état d'âme : re-penser, à l'instar de la littérature de la Négritude, une nouvelle libération, de l'Africain, dans ce nouveau contexte.

Aussi, Jean-Marie Adiaffi entreprend-il la quête de l'identité²⁹. Sony Labou Tansi, par une métaphore sexuelle, met à nu les basses mœurs du néocolonialisme, et Guy Menga souligne la lutte de la femme. Enfin, ramenant la tragédie au niveau universel, Tchicaya U Tam'si pose la problématique de la rencontre avec soi-même, avec son pays, avec son peuple, avec la vie, avec l'autre, avec l'Homme³⁰.

- **Jean-Marie Adiaffi et la quête de l'identité**

La Carte d'identité transpose admirablement la situation douloureuse du peuple africain d'après les indépendances.

La Carte d'identité est une véritable expression des déchirures physiques et morales : déchirures reçues et déchirures de quête, d'action : « trône sacré de nos ancêtres, donnez-moi la force de suivre ce peuple mien enchaîné jusqu'à la déchirure du tambour libérateur »³¹, jusqu'à la récupération de nos droits. La même déchirure revient chez Sony Labou Tansi.

- **Sony Labou Tansi et la métaphore sexuelle**³²

Le parcours de l'univers romanesque de Sony Labou Tansi révèle cinq figures de la femme se distinguant de manière claire : la première **est la femme-objet-de-plaisir-de-l'homme**.

La pratique sexuelle grossière et dramatisée ici fait apparaître la femme non seulement comme l'instrument de plaisir de l'homme, mais aussi et surtout comme **une chose, une crasse, une poubelle, une fosse septique**.

²⁷ GENDZIER, I. Op-Cit, p. 211.

²⁸ Lire MIDIOUHAM, G., op-cit

²⁹ Pour ne nous référer qu'à ceux-ci parmi tant d'autres.

³⁰ ADIAFFI, J.M., *La carte d'identité*, Paris, Hâtier, 1980.

³¹ ADIAFFI, J.M., *La Carte d'identité*, pp. 145-146.

³² Lire aussi AMURI, M.P ;L., « *L'image de la femme dans le roman de Sony Labou Tansi* », in *Recherches linguistiques et littéraires*, pp. 28-35

La deuxième figure présente **la femme prostituée** : celle-ci troque son corps contre l'argent. Ce cas concerne d'abord les lycéennes de *L'Anté-peuple*³³. Se retrouvent ensuite dans cette figure les femmes qui trompent leurs maris dans l'Etat honteux et dans l'Anté-peuple.

La troisième figure fait apparaître **la femme réclamant son moi sensuel**. Il s'agit de celle qui revendique le droit d'avoir une vie sexuelle. Mais Sony Labou Tansi présente deux catégories de femmes dans cette revendication : celle qui enfreint les normes sociales en tissant une liaison amoureuse avec un homme marié. C'est le cas de Yavelde de *L'Anté-Peuple* et Estina Benta, qui trompe son mari, dans *les sept solitudes de Lorsa Lopès*³⁴. La deuxième est celle qui tient compte des normes sociales : le cas de Dona Allendo, dans *Les yeux du volcan*³⁵, qui finit par obtenir gain de cause auprès de son mari.

La quatrième figure offre **la femme dont le sexe est une arme** : celle qui exploite sa féminité pour gagner une cause. Elle se prostitue dans le but d'atteindre l'adversaire, de concrétiser sa révolte.

Le cas le plus illustratif de cette figure est Estina Bronzario, dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopès* : elle y apparaît comme une dame de fer, l'incarnation de la révolte contre le pouvoir en place.

Enfin, la cinquième figure révèle **la femme qui dit non** à toute forme de prostitution pour privilégier sa dignité : cette figure est revêtue par Flora, la fille qui choisit de mourir au lieu de subir le mariage que lui impose Martillini Lopez dans *l'Etat honteux*.

Le regard attentif sur cinq figures de la femme peinte par Sony Labou Tansi découvre qu'elles apparaissent dans l'ordre qui va de la femme chosifiée à celle qui préserve sa dignité en passant par la femme prostituée, celle qui réclame son moi sexuel et celle dont le sexe est une arme : un littéraire ascendant qui montre une tentative de libération progressive. En formant un tout dans cet itinéraire, ces cinq figures de la femme, victime du sexisme, une métaphore sexuelle par laquelle l'auteur voudrait exprimer quelque chose d'autre.

- la femme objet-de-plaisir-de-l'homme devient **le petit peuple dont les droits sont violés** ;
- la femme prostituée devient **le petit peuple clochardisé, poussé à la mendicité,**
- la femme réclamant son moi sensuel devient **le petit peuple révolté, déterminé à reconquérir ses droits** ;
- la femme qui préserve la dignité de son corps est **le petit peuple prêt au sacrifice suprême pour défendre ses droits.**

• **Guy Menga et la force de la femme**

Bien qu'elle soit désespérée, que l'objet de quête devienne ainsi un idéal, la lutte de Kotawali demeure le symbole de l'action révolutionnaire que doit mener l'Africaine ou toute femme victime de l'oppression. La lutte de Kotawali et de toutes celles qui ont pu « rejoindre ceux qui voulaient prouver au pouvoir en place qu'il y avait encore au Kazalunda des gens qui n'acceptaient pas que les intérêts du pays fussent sacrifiés et que tout le peuple fût immolé sur l'autel du néocolonialisme »³⁶, cette lutte est l'expression de l'aspiration de la femme à la grandeur humaine. Lutter pour la vie préoccupe également le poète Tchicaya U Tam'Si.

• **Tchicaya U Tam'Si et le « comment vivre ? »**

Toute son œuvre poétique laisse transparaître un itinéraire spirituel qui part de l'excrétion des sentiments de frustrations accumulées. Dans son premier recueil de poèmes, *Le Mauvais sans* (1955), Tchicaya entreprend de se libérer de ses tourments intérieurs par un mouvement d'expulsion très fort. Par-là, il veut mettre fin à telle situation de servitude, à sa domination par la vie.

La deuxième étape de l'itinéraire se réalise dans *Feu de brousse* (1957) : la libération, mieux, la purification s'approfondit ici à travers le rituel d'exorcisme par le feu. Aussi, le recueil *Feu de brousse* s'achève-t-il par l'invitation (à la limite d'un ordre) à l'action transformatrice : « allumez ce feu qui lave l'opprobre ».³⁷

³³ Sony, L.T. *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

³⁴ Sony, L.T. *Les sept solitudes de Lorsa Lopès*, Paris, Seuil, 1985.

³⁵ Sony, L.T., *les yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988.

³⁶ Ibidem, p. 112.

³⁷ TCHICAYA, U.T., *Le mauvais sang...*, p. 104.

Mais avant d'en arriver là, l'itinéraire s'arrête à une troisième étape : le siège de la conscience, le cœur. En effet, comment sortir, tête haute, de l'étourdissement de la désillusion ? Comment faire revivre le « cœur déchiré » ? Comment « courir doux » ? Comment devenir maître de la situation ? ... Telles sont les questions de recueillement que le poète se pose dans *A Triche-cœur* (1960). Etre d'abord en accord avec sa conscience sur la voie à suivre avant de continuer.

Le poète sait effectivement que le chemin à parcourir, celui de la rencontre avec l'autre, est parsemé à la fois de la passion-souffrance et de la passion-amour pour se libérer complètement dans l'accomplissement avec l'Autre. C'est l'étape capitale, celle qui est vécue dans *Epitomé* (1962)

A la cinquième étape, Tchicaya reconstitue son identité, celle de race, avant de prendre l'élan vers l'Autre. *Le Ventre* (1964), apparaît d'abord comme symbole des origines biologiques. Cette première signification se manifeste dans le symbolisme de la conception.

Par ailleurs, le ventre devient « origines sociologiques » au moment où il situe l'homme dans un environnement socio-culturel donné, quand il fait appartenir à une généalogie déterminée. Cette apparence est d'autant capitale que d'elle va dépendre l'épanouissement, non plus uniquement biologique, de l'homme, mais désormais pluridimensionnel.

La réconciliation avec l'Autre s'accomplit à la sixième étape dans *Arc musical* (1970). D'abord parole lyrique, ensuite parole de contact. *Arc musical* est enfin exploration de l'histoire.

L'expérience des contacts humains débouche, malheureusement pour Tchicaya encore une fois sur des tourments intérieurs, sur des espoirs trahis, sur des attentes déçues. *La Veste d'intérieur* (1977), septième étape de l'itinéraire, traduit ce désenchantement, cette angoisse qui étreint l'homme parce que désabusé, lâché, désillusionné au moment où il s'attend plutôt à vivre pleinement son humanité, au moment où il espère être comblé par l'Homme. L'homme détruit l'homme. L'Africain dépersonnalise l'Africain.

Le Pain ou la Cendre (1978), dernière étape, revient sur l'expression des rêves non réalisés, des désirs non satisfaits, de l'aspiration naturelle de l'homme au bonheur, mais qui ne reste qu'aspiration. Tchicaya revient, dans son dernier recueil de poèmes, sur le paradoxe, cette abusivité de la nature humaine, pour dire à l'homme qu'en dernière analyse il a un choix à faire entre la vie (cf. le pain) et la mort (cf. la cendre)

La quête de l'identité, la métamorphose sexuelle, la femme et la révolution, de la passion-souffrance à la passion-amour, ... toutes ces orientations thématiques de la littérature africaine postcoloniale se retrouvent autour d'un dénominateur commun : la peinture du héros problématique, de l'Africain en proie à un idéal qu'il poursuit sans jamais l'atteindre : il ne connaîtra pas la libération totale, il ne vivra pas pleinement des droits parce qu'il redevient esclave, cette fois-ci esclave de l'Africain lui-même. De l'Afrique des dictateurs à la littérature de désenchantement. Cette dernière dénonce l'exploitation de l'Africain par l'Africain, met à nu la misère des populations africaines, propose des actions révolutionnaires. Sera-t-elle entendue ? Son mot d'ordre sera-t-il adopté et matérialisé à l'an 2000 ?

2. Attitude de bradage

2.1. Constat malheureux

Le phénomène de circularité des indépendances africaines montre clairement que le mot d'ordre de l'histoire et de la littérature de la Négritude n'a pas été non seulement suivi, mais non plus entendu. La plupart des acteurs politiques de ces indépendances sont plutôt tombés dans les travers grossis, à titre préventif, par Césaire : intérêt personnel et égoïste, corruption, trahison, despotisme, ... Ce qui a dû déboucher logiquement sur la paupérisation des populations.

La distorsion regrettable du rapport Littérature-Histoire est noire, due inévitablement à trois attitudes négatives du Nouveau Dirigeant africain : une attitude politique sans conscience du nationalisme, du patriotisme. Une attitude politique dénuée de tout fondement nationaliste. Disposition favorable à la corruption. Cette déficience engendre une autre attitude : l'attitude morale lacunaire quant au sens de responsabilité. Le marasme économique dont souffre l'Afrique en dit long. Ne parlons même pas de l'attitude culturelle ou intellectuelle parce que si l'œuvre dramatique de Césaire était lue, la catastrophe africaine serait évitée.

Par ailleurs, en réagissant naturellement à ces attitudes négatives de l'histoire africaine postcoloniale, la littérature africaine postcoloniale a rendu correctement l'état d'âme de l'Africain angoissé par le tragique de son histoire. Elle s'est surprise en train de recommencer la lutte de la Négritude : libérer l'Africain cette fois-ci de la servitude du Nouveau Maître.

Césaire a alors raison de se plaindre amèrement : « J'ai l'impression de labourer dans la mer »³⁸

2.2. Comme si les dictatures ne suffisaient pas

L'Afrique connaît malheureusement une décolonisation tragique d'abord par l'instauration des régimes dictatoriaux dans tous ses pays. Ensuite, pour anéantir tout sursaut de nationalisme ou d'attention particulière aux besoins fondamentaux des populations par tel ou tel Nouveau Dirigeant, Le Malin profite de tout petit désaccord pour en faire un conflit, une guerre meurtrière entre pays africains. Comme si les dictatures ne suffisaient pas, toute l'Afrique devient un champ de bataille à la fin du 20^{ème} siècle.

Fanon avait donc raison quand il laissait entendre que « dans le milieu colonial, le colonisateur encourage l'agressivité des colonisés les uns contre les autres. Il dresse un système de prohibition qui brime la population colonisée et provoque des explosions périodiques que l'on canalise soigneusement sur certains membres du groupe colonisé »³⁹. C'est cela que W. Zartman appelle, en d'autres termes, « l'emballement des moyens » : l'injonction et l'aide militaire des grandes puissances aux régimes africains voués à leur solde⁴⁰.

Dans l'ensemble, toute l'Afrique est fragilisée par des conflits savamment entretenus : sans compter des rébellions internes, de l'Afrique du Nord (Algérie-Maroc : Lybie-Tchad) à la corne de l'Afrique (Ethiopie-Somalie ; Erythrée-Ethiopie) en passant par l'Afrique Centrale (R.D. Congo –Congo Brazza ; R.D. Congo-Rwanda, Burundi et Ouganda), de l'Afrique de l'Ouest (Bénin-Niger ; Mali – Burinafasso ; Ghana – Togo ; Nigeria – Cameroun, Mauritanie – Sénégal) à celle de l'Est (Ouganda –Tanzanie ; Ouganda – Soudan), des guerres motivées, surtout par des intérêts extérieurs, deviennent la source d'acquisition et de légitimation du pouvoir des Dirigeants africains.

3. Conclusion : Africanismes frères, quand donc comprendrez-vous ?

C'est sans doute le moment de rappeler la petite histoire tragique du « joueur de sanza » : « *Africains, c'est ça le drame ! le chasseur découvre la grue couronnée en haut de l'arbre. Par bonheur la tortue a aperçu le chasseur. La grue est sauvée direz-vous !*

Et de fait, la tortue avertit la grande feuille, qui doit avertir l'oiseau ! Mais je t'en fous ! Chacun pour soit ! Résultat : Le chasseur tue l'oiseau ; prend la grande feuille pour envelopper l'oiseau ; coupe la liane pour envelopper la grande feuille ... Ah ! J'oubliais ! Il emporte la tortue par-dessus le marché ! Africains mes frères, quand donc comprendrez-vous ? »⁴¹

Quand faudra-t-il donc comprendre que, face à un tel antagonisme mondial, l'Afrique doit sauver l'Afrique ? Mais, par un pouvoir politique mobilisateur des ressources culturelles des Nations africaines⁴² : ce dernier a en effet le devoir de mobiliser les masses, de canaliser les actions concrètes, de conduire les énergies réveillées. En d'autres mots, que le pouvoir politique institutionnalise une politique culturelle à la fois fruit d'une action solidaire nette et source de valeurs.⁴³

Par une action solidaire, nous entendons une politique culturelle qui implique l'animateur culturel, l'agent culturel, l'artiste et l'homme politique dans un même mouvement de création, d'animation, d'encadrement, de décision et de pratique culturelle. Que l'artiste crée, que le décideur politique s'approprie la partie riche et utile du produit et qu'il la façonne pour la consommation par la population. Par source génératrice des valeurs, nous entendons la création des œuvres de l'esprit qui dénoncent les perversions, exaltent les vertus, ébranlent les consciences, apaisent les innocents et suggèrent des voies à suivre.

³⁸ CESAIRE, A. Dans une de ses interviews

³⁹ Ibidem, p. 210.

⁴⁰ ZARTMAN, W., *La Résolution des conflits en Afrique, traduit de l'anglais par GAMBERINI, M.C. et l'auteur, Paris, l'Harmattan, 1990.*

⁴¹ CESAIRE, A., *Une saison au Congo, p. 78.*

⁴² AMURI, MP. L., « la francophonie en Afrique », in *Conférences introductives à l'organisation du concours « Regards Katangais sur la francophonie », Lubumbashi, Ed. Talenta, 2002, pp. 53-63.*

⁴³ AMURI, MP.-L., « Culture, société, Développement ... », p. 134.

BIBLIOGRAPHIE :

- PICARD M. *Roman et Société (Colloque, 6 novembre 1971), Paris, A. Colin, 1973.*
- DUCHET, C., *Roman et société, Ibidem.,*
- BESSIERE, J. et MICHAUD, S. *La Main hâtive des révolutions (Esthétique et désenchantement en Europe de Léopoldi à Hiener Müller), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 200.,*
- SROKA, G. « *Littérature, que des crimes on commet en ton nom* », in *Tribune juive (revue de l'actualité culturelle)*, Montréal, vol. 17, n° 2, avril 2000.
- NGANDU NKASHAMA, P. *Négritude et poésie (Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor), Paris, Harmattan, 1992.*
- SENGHOR, L.S. « *Problématique de la négritude* ». Colloque sur la négritude, Paris, Présence Africaine, 1972.
- SENGHOR, L.S., *Liberté 1.* Paris, Seuil, 1952.
- *La poésie de l'action (conversations avec Mohamed AZIZA) de Senghor, L.S., Paris, Ed. Stock, 1980.*
- ADIAFFI, J.M., *La carte d'identité*, Paris, Hâtier, 1980.
- AMURI, M.P ;L., « *L'image de la femme dans le roman de Sony Labou Tansi* », in *Recherches linguistiques et littéraires*, Lubumbashi, CRELLE, Num.7, août 1999.
- ZARTMAN, W., *La Résolution des conflits en Afrique, traduit de l'anglais par GAMBERINI, M.C. et l'auteur*, Paris, l'Harmattan, 1990.
- AMURI, MP. L., « *La francophonie en Afrique* », in *Conférences introductives à l'organisation du concours « Regards Katangais sur la francophonie »*, Lubumbashi, Ed. Talenta, 2002..
- AMURI, MP.-L., « *Culture, société, Développement*», *Recherches linguistiques et littéraires*, Lubumbashi, CRELLE, Num.7, août 1999.

UNE LITTÉRATURE POLITISÉE ET ENCLAVÉE : L'ÉCRIVAIN CONGOLAIS, LE LECTEUR ET LE CRITIQUE.

Par **Ngwarsungu Chiwengo**
Creighton University
Omaha, Nebraska, USA.

C'est un grand honneur pour moi de pouvoir donner cette présentation à l'Université de Lubumbashi. J'ai travaillé en signe de la renaissance de l'Université et du retour du débat académique. Une littérature politisée et enclavée : l'écrivain congolais, le lecteur et le critique.

Dans « Les périodes de la littérature zaïroise de langue française », Mukala Kadima-Nzujii⁴⁴ attire notre attention sur la problématique et l'ambiguïté qui marquent la genèse de la littérature congolaise, une origine littéraire qui masque et falsifie la relation entre l'auteur, le lecteur et le texte. En effet, Kadima Nzujii démontre que la pratique coloniale belge de « supposition d'auteur », consistant à attribuer à des indigènes des œuvres écrites par des coloniaux et des missionnaires, a falsifié la relation texte-lecteur-forme de la littérature congolaise dès son origine. En effet, il confirme que l'auteur de *L'éléphant qui marche sur des œufs* n'est pas Badibanga, comme on a voulu nous le faire croire, mais bien George Thiry et Gaston-Denys Périer. Selon Jean-Luc Vellut, cité par Kadima-Nzujii⁴⁵, Thiry et Périer ont bien modifié et adapté le texte au « goût européen ». Cette réécriture du texte au goût européen et l'attribution de l'œuvre à Badibanga, pour caractériser la différence textuelle, marquent la littérature congolaise dès sa conception. En modifiant les normes esthétiques et les thèmes ou idées par le processus de la sélection et de la désélection, Thiry et Périer se sont approprié les voix des récolteurs congolais et, *ipso facto*, tordu la relation auteur-lecteur.

Vingt-sept ans après la publication de *L'éléphant qui marche sur les œufs* (1931), un autre belge, J.M. Jadot⁴⁶, mû à l'aube de l'indépendance nationale également par le même désir de présenter le projet colonial, accusé de déculturer et aliéner les Congolais, examine, dans *Les écrivains africains du Congo Belge et du Ruanda-Urundi* (1958), le futur de l'écriture congolaise, « enrichit de sa culture raciale, » qui, selon lui, doit imiter et maintenir les normes esthétiques occidentales. Dans cette monographie, il justifie et affirme la valeur des transcriptions des immémoriaux congolais des ethnographes coloniaux soit disant « inadéquates. » Il invite les jeunes écrivains congolais à s'inspirer de leur littérature orale, tout en corrigeant les erreurs d'interprétation des coloniaux. Il trouvera que leur héritage des temps immémoriaux s'apparente davantage au surréalisme occidental et les exhorte à y trouver « un spiritualisme dont l'occident pourra rapprocher le dieu distant, discipliner les génies, les spectres et les mannes » (122). Les jeunes congolais, « sont très peu inclinés à s'en tenir à l'avenir aux seules sources folkloriques de leur inspiration. » (122). De même, il se penche sur l'avenir de la langue française comme médium linguistique de la littérature et conclut que ce dernier persistera à être la langue d'inspiration poétique au détriment des langues vernaculaires. Ces jeunes Congolais, d'après lui, doivent apprendre à bien écrire en observant les règles établies de la grammaire et de la syntaxe (129). Il prédit, en conclusion, un avenir glorieux à ces jeunes Congolais, pourvu qu'ils sachent « résoudre leurs problèmes spécifiques à leur culture raciale, s'il le faut, mais surtout enrichie du meilleur de l'[Occident] » (135).

L'avenir littéraire congolais, Jadot met ses lecteurs en garde, ne sera pas aisé, cependant. Selon lui, les jeunes Congolais seront en compétition avec des écrivains noirs américains, malgaches et français des antilles françaises qui auront beaucoup à leur offrir. En plus de la compétition, ils devront se confronter aux problèmes de publication, car il se demande si ces jeunes Congolais pourront, malgré la qualité de leurs œuvres, se trouver un éditeur au sens plein du terme, ou ne s'éditeront qu'à compte d'auteur. Toutefois, conscient du fait que seule l'histoire dira le dernier mot, il conclut sa réflexion sur un ton heureux, en exprimant le souhait « qu'un autre écrivain belge pour qui l'écrivain noir soit, comme il l'est pour lui, homme comme lui, ni pire, ni meilleur que lui, puisse écrire l'histoire d'un quart de siècle de littérature belgo-congolaise et intituler son livre : la merveilleuse aventure des jeunes-congo » (138-139).

Les questions de langue, de forme, de contenu et d'édition que pose Jadot en 1958 demeurent d'actualité. L'écrivain congolais continue à se buter contre les mêmes problèmes et à les débattre quarante ans après. La compétition artistique est bien un fait, mais contrairement à la prédiction de Jadot, les littératures étrangères sont loin de menacer la littérature congolaise, mais bien les littératures africaines et la critique littéraire de la diaspora, publiées et lues à l'extérieur. Cette littérature éprouve des difficultés, semble-t-il, à légitimer sa voix en matière de critique littéraire. Sa voix serait étouffée par celle des critiques post coloniaux et

⁴⁴ Kadima-Nzujii Mukala « Les périodes de la littérature zaïroise de langue française », dans Pierre & Janos Riesz (dir.), *La littérature congolaise*, Amsterdam-Atlanta, Matatu, 1995, p.6.

⁴⁵ Idem, Ibidem, p.4.

⁴⁶ Jadot, J.M. *Les écrivains africains du Congo et du Ruanda-Urundi*. Académie des sciences coloniales, Classe des Sciences Morales et Politiques, Mémoires 80 Tome xii, fasc.2, 1958.

occidentaux et de la diaspora. La tradition littéraire même semble se constituer à l'extérieur, les lecteurs sont essentiellement recrutés à l'étranger et l'orientation de cette littérature déterminée par ces derniers au détriment des nationaux. Malgré l'aliénation de l'écrivain de son peuple qu'il devrait servir en premier lieu, la situation n'est point désastreuse comme veut nous le faire croire Ambroise Kom dans « African Absence, a Littérature Without a Voice »⁴⁷. Elle est inquiétante dans la mesure où nous devons nous méfier de la volonté du Nord de recoloniser l'Afrique par le discours ; mais toujours est-il que la production littéraire, cinématographique, théâtrale et autre du continent démontre que le texte africain est en processus de se créer des textes véritablement africains et congolais en particulier. Mêmement, le dialogue qui se produit entre ces deux mouvements littéraires et critiques est le palimpseste polyphonique sur lequel se bâtera le discours congolais et africain qui centrera les discours congolais et harmonisera les relations d'auteur-critique-lecteur qui, selon Bernard Mouralis dans *Littérature et développement*⁴⁸ auront été déformées depuis l'origine de cette littérature africaine depuis sa genèse. Nonobstant les efforts des écrivains africains Ngugi wa Tshiongo, Sembene Ousmane et le Congolais Ngandu Nkashama, Makolo Muswaswa (ciluba), Kabwasa Nsong Okan (kikongo) et Mulongo (Swahili) à décoloniser la littérature africaine, cette littérature continue à se définir en termes de langue étrangère : le français, le portugais, l'anglais, etc. Entre-temps, les littératures vernaculaires, malgré leur longue tradition connue – tel est le cas de la littérature Kongo – demeurent marginalisées et considérées comme le démontrent les revues qui dédient désormais des numéros spéciaux à ce phénomène et des conférences qui réservent une passe spéciale à ce domaine.

Malgré la ghettoïsation de la littérature orale africaine, celle-ci continue à se développer et à s'affirmer, comme le démontre Ngalasso Mwatha Musanji dans « Langues pour dire/écrire la littérature au Zaïre »⁴⁹. En effet, la littérature Kongo continue à être une tradition forte, et à cela s'ajoute aujourd'hui la littérature intellectuelle en Kiswahili et en ciluba. De plus, la radio et la télévision congolaises, à travers des émissions sur les contes et les théâtres populaires, comme *Le théâtre de chez nous*, *Mufwankolo* et *Kapalata*, respectivement à Kinshasa, Lubumbashi et Bukavu, par exemple, solidifient cette tradition orale et vernaculaire. A cela s'ajoute encore une pratique de valorisation de la culture africaine qui, comme au Nigeria et au Congo avec le film d'animation, *Mwana Mboka* de Kibushi Djate Wootoo, consiste à produire des films inspirés de la tradition orale. Il est bien évident que malgré le statut supérieur de la langue française, celle-ci n'a pas entièrement éliminé les littératures et cultures artistiques traditionnelles.

Par ailleurs, la clochardisation et la délégitimisation de l'intellectuel congolais ont pour effet de diminuer le mythe attaché à cette langue et à cette littérature. Le mode de survie quotidienne et de « débrouillardise », par ailleurs, ne favorise pas le développement d'une culture de lecture, alors que les formes artistiques vernaculaires sont immédiatement consommables et accessibles dans une société qui demeure submergée par les médias occidentaux.

A côté de cette littérature nationale, l'on observe l'émergence accrue d'une littérature diasporique congolaise. Cette forme de littérature est le fait d'écrivains qui, pour la plupart, ont commencé leur carrière au Congo et qui se sont par la suite exilés ou ont émigré dans des pays d'Europe ou d'Amérique, tels que Ngandu Nkashama, V.Y. Mudimbe, Paul Bolya, Mpoyi wa Bwatu, Tshisungu wa Tshisungu, Tshitungu Nkongolo, Djungu-Nsimba, Ngal Mwil-a-Mpanga, Joseph Mwantuali, Emongo Lomongo, Jean-Claude Kangomba, etc.⁵⁰. Cette littérature produite dans des pays du Nord possède plus de visibilité à l'extérieur que celle produite au Congo. Ceci est également vrai pour la critique littéraire qui prospère mieux à l'extérieur, alors que la critique littéraire nationale souffre par manque d'édition et de diffusion autant que par carence d'instruments de recherche et de faiblesse de politique nationale de développement en matière d'enseignement et de recherche au niveau supérieur et universitaire. Kadima-Nzuji et Ambroise Kom, pour leur part, déplorent aussi respectivement le manque et la difficulté de diffusion de la critique littéraire africaine.

Pendant que Kom décrie la perte de parole de la part des écrivains (et) intellectuels africains, le Congolais Zamenga Batukezanga⁵¹ déplore la dichotomie qui existe entre le lecteur, les écrivains et les critiques congolais, intellectuels qui, comme le démontre kadima-Nzuji, se préoccupent essentiellement de contribuer au dialogue intellectuel international, alors qu'ils se doivent de se rapprocher principalement du lecteur national. Mêmement, il fustige le manque de respect envers la voix congolaise en général, intellectuel et non intellectuel, toutes catégories confondues.

⁴⁷ Kom, Ambroise, « African Absence a Literature Without a Voice », dans *Research in African Literatures*, 29, n°3, 1998, p.149-161.

⁴⁸ NGALASSO ; Mwatha Musanji, « Langues pour dire/écrire la littérature au Zaïre », dans Pierre Halen & Janos Riesz (dir.), *La Littérature du Congo-Zaïre*, Amsterdam, Rodolphi, 1995.

⁴⁹ Ngalasso, Mwatha Musanji, « Langue pour dire/écrire la littérature au Zaïre », dans Pierre Halen & Janos Riesz (dir.), *La littérature du Congo-Zaïre*, Amsterdam-Atlanta, Rodolphi, 1995.

⁵⁰ Nous livrons, là, des noms en vrac, à titre d'illustration ; et à cette catégorie l'on pourrait attacher des écrivains qui, comme Yoka Lye, publient exclusivement ou principalement en Europe, mais sont restés basés au pays.

⁵¹ Zamenga Batukezanga, *La littérature en Afrique*, Kinshasa, Zabat, 1990.

Toutefois, comme dit l'adage, « à quelque chose malheur est bon » ! Aussi la paupérisation et le discrédit de l'intellectuel mettront fin au privilège de l'intellectuel congolais d'être la seule voix littéraire légitime. Bien plus, Zamenga s'insurge contre l'intellectuel congolais qui se préoccupe de l'arrangement des mots poétiques, « selon les normes esthétiques françaises » et qui n'ont, semble-t-il, « aucun impact dans la conscience du peuple alors que (il) se proclame l'élite de ce peuple ». Au moins, la conjoncture économique, d'après Zamenga, a réduit l'intellectuel congolais au niveau du peuple, de l'homme de la rue qu'il considérait jadis comme « vulgaire » et primitif ». Bogoumil Jewsiewicki⁵², de son côté, corrobore la thèse de Zamenga, en croyant que la clochardisation de l'intellectuel congolais a permis la démocratisation de l'écriture. Alors que l'intellectuel congolais organisait la vision du monde et du soi, pour un groupe minoritaire, pendant un quart de siècle à présent, il y a une « appropriation populaire de l'écrit » français.

C'est cette démonstration doublée des problèmes de publication, qui permet l'émergence des écrits congolais qui font l'adéquation entre le lecteur et l'écrivain congolais. Jewsiewicki pense que, comme au Nigeria, et en dépit de la destruction presque totale de l'industrie congolaise du livre, des centaines de textes photocopiés et photocopiés traitant de sujets divers sont produits et exposés sur les principaux marchés de grandes villes, et surtout Kinshasa⁵³. Mais cette démocratisation n'a pas éliminé les problèmes de publications dans la mesure où les problèmes de distribution et d'édition demeurent. Même des écrivains qui, comme Zamenga Batukezanga, ont le privilège de publier aux éditions Saint Paul, se butent à des problèmes car cette dernière maison impose ses « philosophies et objectifs ».

Les rares écrivains congolais qui parviennent à publier, des œuvres fictives ou non fictives, à l'extérieur, tout en vivant au Congo, tels Dibwe, auteur de *Bana Shaba*, Kisukula Abeli Meitho et autres dans la collection des éditions de l'Harmattan dirigée par Bogoumil Jewsiewicki, *Mémoire lieux du savoir-archivé congolaise*, sont également confrontés à des problèmes analogues à ceux des auteurs qui publient au pays. Cependant, à cela s'ajoute le fait qu'ils perdent leur impact sur les lecteurs nationaux. Bien que Bogoumil Jewsiewicki voudrait que sa collection soit un site de dialogue pour différentes voix congolaises, il est à noter que loin d'être universellement représentative et démocratique, cette collection semble promouvoir des idéologies et des aspirations étrangères et promeut la dépendance épistémologique des lettres africaines. Malgré la volonté de Jewsiewicki de faire de cette collection un projet temporaire et ponctuel et qui n'a comme objectif que le fait de remplir le vide intellectuel congolais en attendant la renaissance de l'industrie du livre au Congo qui aura comme principaux lecteurs des Congolais.

A titre d'exemple de manipulation idéologique, l'œuvre de Kisukula Abeli Meitho, *La désintégration de l'armée congolaise de Mobutu à Kabila*, décrit évasivement les souffrances et l'oppression du peuple congolais. Au grand étonnement du lecteur, dont je suis du moins, aucune photo de Congolais torturé n'y est insérée. Par contre ce sont celles des Rwandais lynchés, post ou méta-narration du livre, qui sont stratégiquement placées au milieu du livre. A qui peut-on attribuer ce geste idéologique ? A l'écrivain ou à l'Éditeur ? Que Kisukula en soit responsable, il est étonnant de constater qu'il est incapable de distinguer son histoire personnelle avec l'histoire du pays. De même, l'œuvre de Crispin Bakatuseka pose des problèmes analogues. Alors que l'éditeur atteste la légitimité de ce livre sur base du fait que celui-ci était publié au Congo et participe ainsi au dialogue national, il est évident dans « le *petit feedback* » contextualisant historiquement le décor de la libération kabiliste, que le soubassement de la narration n'est rien d'autre que celle de la communauté internationale. Ce discours est une vision des occidentaux. Nous devons ainsi nous demander à quel public s'adressent *Femme-Mode-Musique et Devenir Universitaire Rester femme*. S'adressent-ils à la Congolaise ou au lecteur occidental et à qui appartient la mémoire développée dans Ukumbosho. Est-elle celle des congolais ou de la Belgique en crise d'identité ?

Mais la tension que vit l'écrivain congolais intellectuel de répondre aux aspirations artistiques de l'Occident, de son peuple, et celles que dictent son expérience socio-historique et politique, ce sont les aspirations thématique, idéologique et stylistique de son éditeur occidental qui priment. Bien que cela soit le cas également pour l'éditeur congolais, la pratique de plus en plus courante d'édition à compter d'autre Zamenga prône et que pratique un Kiluba Mwika, donne plus de liberté à l'écrivain et lui permet d'harmoniser l'équation lecteur/texte. Par contre, les écrits des Congolais publiés à l'étranger sont soumis davantage aux goûts des lecteurs occidentaux. Ces auteurs doivent ainsi suivre les tendances littéraires occidentales. Ainsi le livre *La Re-production* d'un Mpoyi Buatu⁵⁴ est peut-être plus attirant pour un lecteur épris du postmodernisme mais inapproprié pour le lecteur congolais qui, selon Zamenga, n'est point intéressé à être sexuel⁵⁵.

Malgré le déplacement de la critique et la production littéraire à l'extérieur, le succès de l'écrivain Zamenga à l'intérieur du pays atteste qu'il y a bien une voix littéraire et une grille de lecture congolaise. En

⁵² Jewsiewicki, Bogoumil, Préface à Crispin Bakatuseka, *La libération de Lubumbashi* (1997), Paris, l'Harmattan, 1999, p.10.

⁵³ Idem, Ibidem, P. 15.

⁵⁴ Mpoyi Buatu, Thomas, *La re-production*, Paris, L'Harmattan, 1980.

⁵⁵ Zamenga Batukezanga, ouvrage cité, p.18 (???)

effet, à travers la littérature et ses œuvres littéraires, la voix nationale de Zamenga rejoint celles des intellectuels Ngandu Nkashama, Kadima-Nzuzi, Ngal Mwil a Pang et V.Y. Mudimbe. En livrant ses secrets sur le succès de ses œuvres littéraires, Zamenga nous dévoile les habitudes des lecteurs, la forme, et la nature du livre, aussi bien que sa fonction. Alors que la littérature écrite congolaise s'adressait, au départ, avant tout, à une catégorie restreinte d'élites qui savaient lire, aujourd'hui serait humiliant, injurieux, et même méprisant que de prétendre à « un public de haut niveau intellectuel » comme si le lecteur moyen serait incapable de lire, comprendre, et interpréter une lecture, une pensée d'un auteur.⁵⁶ » L'écrivain doit, selon lui, mettre de côté ses prétentions et orgueil, écrire une œuvre impersonnelle et surtout faire de sa littérature un miroir de sa société. Ce n'est qu'en écrivant des livres qui ne visent pas une catégorie d'individus que la communication entre le peuple et le lecteur sera établie. « Dieu merci », s'exclame-t-il, « Vive la crise. Elle est néfaste, elle a le mérite de nous déshabiller, » nous dévoiler tous et nous mettre chacun à sa place »⁵⁷. Aussi le lecteur congolais peut enfin exiger que l'on parle son langage, que les textes soient imbibés de ses discours, que l'écrivain soit, d'après Catherine Mata Masala, intéressant et moralisateur. En remplissant ces conditions, Zamenga qui a l'avantage d'être distribué et édité au niveau national, est cette figure emblématique, parmi tant d'autres, qui constituent une voix nationale qui font correspondre le projet littéraire aux aspirations du peuple.

Les écrivains installés à l'extérieur ont, il est vrai, plus d'accès aux éditeurs extérieurs et se font entendre davantage. Ces textes produits hors du pays ainsi que ces textes publiés sur le continent ayant eu le bonheur d'être embrassés par l'extérieur semblent proliférer à l'extérieur et le critique congolais limité au pays dans sa contribution et sa créativité, l'existence des éditions telles que *Congo-Meuse* qui réunissent les chercheurs du continent et ceux de la diaspora, démontre qu'il n'y a pas de légitimité critique en l'absence de voix nationales. Nadina Fettweis⁵⁸ s'indigne du fait que la diaspora soit devenue la norme et que les écrivains nationaux soient comme « enfermés » et dépourvus « de voix qui porte ». La diaspora peut être la norme mais la légitimité de son écriture consiste en sa capacité d'écrire une littérature qui répond aux critères occidentaux, tout en marquant la différence. Sa voix critique consiste également à traduire, à démontrer le discours africain. Cette traduction culturelle et littéraire peut être déformée et manipulée par l'idéologie occidentale, mais elle demeure une représentation congolaise. La diaspora en tant que traductrice est également consciente que sa parole est également une appropriation du savoir et du discours sur l'Afrique.

Zamenga Batukezanga exprime dans *Un Blanc en Afrique*⁵⁹ l'urgence de faire reconnaître le savoir africain. A travers le personnage de Nelson, il récuse la marginalisation de la parole africaine. Ce savoir et cette voix, d'après lui, continueront à être marginalisés et le Nord continuera à définir la *praxis* congolaise tant que ce dernier demeurera le site du pouvoir et du savoir. Que la littérature et la critique littéraire congolaises soient écrites au pays ou à l'extérieur, cette littérature et cette critique s'inscrivent dans la lutte d'appropriation du discours. Le Congolais Zamenga aura mis la voix congolaise au centre national sans toutefois la libérer entièrement du discours occidental. L'écriture de la diaspora, à son tour, reproduit et interprète les textes congolais tout en apportant une nouvelle perspective d'une nouvelle expérience congolaise. Il est à noter deux tendances dans les nouveaux écrits de la diaspora : une première catégorie tend à tourner le regard vers l'occident et une seconde à définir son identité à travers des écrits en langues nationales.

En tant qu'interprètes des textes, malgré les idéologies gouvernant leurs interprétations respectives, les critiques et écrivains congolais contribuent à la production et à la reproduction d'une création artistique et un discours critique littéraire éclairant (???) la lecture culturelle et poétique des lecteurs.

Il n'existe pas de voix monolithique congolaise, mais bien des voix au pluriel. C'est à l'intersection de ces différentes lectures et créations poétiques du pays et de la diaspora que s'érigent une voix congolaise en évolution perpétuelle, un savoir congolais et une grille de lecture. En s'ouvrant à de multiples interprétations et en érigeant une autorité épistémologique nationale il y a lieu d'ouvrir un espace communicationnel, un espace d'autorité et de complémentarité qui, loin d'éroder l'autorité et la voix congolaises, renforcera l'autorité et la légitimité de celle-ci et celle de la critique littéraire. Les voix congolaises d'aujourd'hui et non belges comme l'aurait voulu Jadot ne sont qu'un palimpseste sur lequel un discours critique et littéraire se bâtira. C'est à partir de ces sites et ces points d'interrogation que le lecteur, l'auteur et le critique définiront des voix et le savoir congolais. Aussi cette réflexion que je vous présente aujourd'hui est une voix intertextuelle participant d'une communauté discursive à un moment historique, culturel, et littéraire déterminé. Ma voix qui se veut congolaise est aussi une voix singulière qui, à l'unisson avec d'autres, ose un jour créer une voix congolaise forte.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p.19.

⁵⁷ *Idem, idem*, p. 21.

⁵⁸ Fettweis, Nadine, « Les écrivains du silence : présentation des écrivains zaïrois non exilés », dans *Matatu*, n° 13-14, 1995, p.93-105.

⁵⁹ Zamenga Batukezanga, *Un Blanc en Afrique*, Kinshasa, Zabat, 1991.

Bibliographie sommaire

Jadot, J.M. Les écrivains africains du Congo et du Rwanda-Urundi. Académie des sciences coloniales, Classe des Sciences Morales et Politiques, Mémoires 80 Tome xii, fasc.2, 1958.

Jewsiewicki, Bogumil, Préface à Crispin Bakatuseka, *La libération de Lubumbashi* (1997), Paris, l'Harmattan, 1999,
Kadima-Nzuji Mukala « Les périodes de la littérature zaïroise de langue française », dans Pierre & Janos Riesz (dir.), *La littérature congolaise*, Amsterdam-Atlanta, Matatu, 1995

Kom, Ambroise, « African Absence a Literature Without a Voice », dans *Research in African Literatures*, 29, n°3, 1998, pp.149-161.

Mpoyi Buatu, Thomas, *La re-production*, Paris, L'Harmattan, 1980.

NGALASSO ; Mwatha Musanji, « Langues pour dire/écrire la littérature au Zaïre », dans Pierre Halen & Janos Riesz (dir.), *La Littérature du Congo-Zaïre*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

ATELIER I. PARCOURS HISTORIQUES

COMMENT L'APPELER
Jacques KEBA TAU
Université de Lubumbashi

Littérature négro-africaine, littérature néo-africaine, littérature nègre, littérature africaine d'expression française, littérature Sub-Saharienne... toutes ces expressions et bien d'autres encore sont fréquemment utilisées avec la prétention de désigner une seule et même réalité désignée dans l'énoncé – titrant de cet exposé par le pronom personnel, « l' » : il s'agit de la littérature produite par les hommes de couleur dans l'espace habité par eux.

Un si grand nombre d'étiquettes vocatives a de quoi troubler car il traduirait, à notre sens, l'embarras ou le malaise que l'on éprouve quant à l'identité de la littérature considérée.

L'idée m'est alors venue de proposer comme contribution à ce colloque une réflexion sur le statut sémantique de quelques-unes de ces expressions pour voir si certaines d'entre elles n'appellent pas des réajustements au vu de la situation actuelle.

L'étiquette la plus fréquemment rencontrée et que même notre colloque a retenu, est celle de « littérature négro-africaine ».

Qu'est-ce qui peut bien ou a bien pu justifier le choix de cette appellation ? Ce sont les premiers exégètes de notre littérature comme KESTELOOT qui l'ont le plus utilisée et ce n'était que justice.

Vers les années 1930, c'est le règne et le triomphe des idées de la Nègre-Renaissance qui cherche à réhabiliter l'homme noir dans sa dignité bafouée.

1930, c'est le règne et le triomphe des idées de l'école haïtienne sous l'égide et l'initiative de René Maran et du Docteur Jean PRICE –MARS. Ici aussi, ce sont les civilisations noires qui doivent être réhabilitées et qui sont portées aux nues.

1930, c'est l'année de la rencontre de la plupart des intellectuels noirs à Paris : Césaire de la Martinique, Senghor de l'Afrique, Damas de la Guyane, Wright des Etats-Unis. Donc, des noirs venus des horizons divers et qui s'aperçoivent qu'ils partagent le même sombre destin : colonisation, ségrégation, oppression, exploitation. Tous ces éléments vont pousser les noirs à se sentir unis et solidaires dans l'infortune et vont exacerber chez eux la notion de la race :

« On cessait d'être un étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, malgache, pour n'être qu'un seul et même étudiant noir » (Damas.)

Il était donc normal et tout à fait justifié que la littérature produite in illo tempore, par des jeunes noirs tout entiers gagnés à l'idée du combat pour la reconquête et la réhabilitation de la dignité du Noir, que cette littérature-là s'appelât « négro-africaine » ou « nègre » et pas africaine ou antillaise.

Mais, cette étiquette- même ne va pas sans soulever des problèmes. Dans un article publié dans Notre Librairie n° 65, P. DESALMAND a réussi à démontrer les limites de cette formule. Si par Littérature négro-africaine il faudrait entendre la littérature produite par les hommes de couleur noire, les nègres (critère biologique), il faudra alors y inclure les noirs de la Malaisie, de l'Inde, de la Nouvelle Guinée ... Ce qui n'est pas le cas. Et puis un noir, un nègre ça se limite à la seule coloration de la peau ? Si la réponse est positive, où rangerait-on alors les œuvres produites par les métis ou celles produites par les noirs de peau, certes mais qui refusent de s'assumer comme tels, qui ont honte de la pigmentation de leur peau ? C'est le cas des antillais avec la littérature de la décalcomanie (Gilbert chambertrand, par ex).

Si par littérature négro-africaine, il conviendrait d'entendre la littérature produite sur les espaces habités par les noirs (Afrique, Antilles, USA), où rangerait-on alors les productions des africains ayant vécu ou vivant en exil et qui, à forte raison, n'ont jamais connu l'Afrique ? Comme David Diop avec coups de pilon ?

Si par littérature négro-africaine l'on doit entendre les œuvres qui reflètent dans leur contenu, les réalités de l'univers négro-africain d'hier et d'aujourd'hui, quel sort réserver alors aux œuvres produites pendant la colonisation par des missionnaires blancs sous des sobriquets divers ? Et l'on peut aussi continuer à aligner indéfiniment les faiblesses de cette étiquette.

Il y a d'ailleurs lieu de croire que L. KESTELOOT n'a pas la conscience tout à fait tranquille quand elle utilise cette formule de LNA car elle s'en explique dès la 1^{ère} page de son anthologie négro-africaine⁶⁰.

« Pourquoi, s'interroge-t-elle, avons-nous adopté le titre d'Anthologie « Négro-africaine » ... ? Pourquoi ne parlons-nous pas de littérature « nègre » ou mieux de littérature africaine ? (...) il faut éviter l'équivoque qu'entraînerait le seul adjectif « africain ». Car on engloberait alors abusivement la littérature des Africains du Nord, qui culturellement appartiennent au monde arabe ».

Et même si cela était, il n'empêche que cette littérature fait bel et bien partie de la littérature du continent africain. C'est justement contre cette vision réductrice de l'Afrique que s'insurge Adrien Houannou de l'Université de Cotonou.

« Bien des critiques littéraires africains, affirme-t-il, abordent le champ littéraire africain comme si la littérature maghrébine ne faisait pas partie de la littérature africaine. Pour eux littérature-africaine signifie littérature négro-africaine ».

Houannou considère qu'une vision aussi erronée est révélatrice de l'influence américaine :

« L'imaginaire collectif américain » détache le Maghreb du continent africain et le « rattache » à l'Orient (...). Ainsi amputé du Maghreb, le continent africain est imaginairement réduit, grosso modo, aux limites et aux dimensions de l'Afrique noire »⁶¹

C'est ainsi que, ces derniers temps, on parle de plus en plus de littérature subsaharienne ou au Sud du Sahara. Cette étiquette est plus une formule d'exclusion que d'inclusion. Elle exclue du champ à étudier la littérature du Nord de l'Afrique mais elle reste vague quant à la zone couverte. Le sud du Sahara, s'il faut absolument introduire cette distinction, ne comprend pas seulement les pays francophones c'est-à-dire le Sénégal, la Guinée, la Côte d'Ivoire, le Mali, le Niger, le Burkina Faso, le Bénin, le Tchad, le Cameroun, le Togo, la R.C.A., la Guinée Equatoriale, le Gabon, le Congo, le Rwanda, le Burundi et la RDC, notre pays.

Il comprend aussi les pays Lusophones et anglophones. Et même si on se limitait à ne considérer que les pays d'expression française, le degré de francophonie n'est pas le même partout.

« Quatre cas de figure s'imposent :

- a) les pays francophones où seule la langue française est la langue officielle : (ex le Sénégal, le Mali ...)
- b) les pays francophones où le français est langue officielle concurrentement avec l'anglais : (ex : le Cameroun, le Tchad ...)
- c) les pays francophones où le français est langue officielle concurrentement avec une langue africaine : (ex : le Burundi, le Rwanda, la RCA...)
- d) les pays francophones où le français n'est pas la langue officielle mais dans lesquels, pour des raisons historiques, on trouve une communauté francophone importante et où le français est couramment utilisé dans les centres urbains »⁶² (La Guinée Equatoriale, le Cap-Vert, la Guinée Bissau, Sao Tomé et Principe).

Faudrait-il parler comme Jacques CHEVRIER de « Littérature nègre » ou Makouta MBOUKOU de « Littérature noire » ? D'abord, il faut reconnaître que « nègre » ou « noire » ici est l'équivalent du négro-africain au sens de KESTELOOT. Il n'y a qu'à se référer à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache où L. S. Senghor et les œuvres des africains figurent à côté de celles des autres nègres de la Diaspora (Césaire, Damas, etc).

Ensuite, adjectif nègre ou noire s'opposerait à la littérature de quelle couleur. KESTELOOT se pose bien la question : « Pourquoi spécifie-t-on la race ? A-t-on jamais parlé de littérature blanche ou jaune ? Non »⁶³

L'on ne peut donc pas, croyant résoudre le problème, introduire des spécifications forcées tirées par les cheveux... c'est à force de vouloir trop spécifier la littérature du continent africain qu'on en arrive à des formules inutilement complexifiées du genre de celle de CORNEVIN « Littératures d'Afrique noire de langue française »⁶⁴ ou de celle de CNOCKAERT – « Néo-littératures en Afrique Sub-Saharienne ».

⁶⁰ KESTELOOT, L., Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e S, Verviers, les Nouvelles Editions Marabout, 1981.

⁶¹ HUANNOU, A., « Afrique noire et Maghreb dans les publications américaines » in Notre Libraire, n° 96, janv-mars 1989, pp 66- 69.

⁶² NKOT F.P et PARE, J., La Francophonie en Afrique subsaharienne, Quebec, CIDEF – AFI, 2001, p.19

⁶³ KESTELOOT, L., op. cit., p.5

⁶⁴ Paris, PUF, 1979.

C'est NORDMANN – SIELER qui consacre l'expression Littérature « Néo-africaine », en publiant une anthologie sous le titre de : « La Littérature néo-africaine »

Dans cette anthologie, trois groupes d'écrivains africains sont à l'honneur : les Ecrivains du Centre, de l'Est et du Sud de l'Afrique. L'Anthologie, curieusement, ignore les écrivains du Maghreb.

Finalement, que reste-t-il comme formule ? Il reste la plus générale et la plus englobante de toutes : « littératures africaines », sans autres spécifications à l'instar de la littérature française, littérature Américaine, littérature Chinoise, indienne.

Avec cette formule qui du reste commence à faire son bonhomme de chemin, nous sommes certes loin de la panacée, mais heureusement nous sommes aussi loin, avec elle, de toutes ces spécifications à coloration raciale, ségrégationniste, régionaliste, etc. qui s'occupent plus de l'épiderme de nos littératures africaines au lieu d'en considérer le contenu avec beaucoup plus d'attention et de considération.

Il est bon cependant de savoir que les étiquettes nationales finiront par prendre le pas sur l'étiquette continentale et c'est là une chose bien normale. Emmanuel DONGALA fait remarquer ce qui suit :

« S'il est légitime de parler d'une « littérature africaine », il est de plus en plus évident que les pays autrefois uniformisés par la colonisation se sont de plus en plus différenciés avec les années qui passent, et chacune de leurs sociétés engendre des préoccupations, ou du moins des priorités divergentes suivant le type de régime politique qu'elles subissent... Il devient donc « légitime », comme nous y invite un certain nombre d'observateurs, d'envisager l'Afrique littéraire non plus sous une forme monolithique, mais en tenant compte de la personnalité culturelle propre à chacun des états, voire des régions, qui la composent. La publication, au cours de ces dernières années, de plusieurs anthologies nationales, semble indiquer que cette nouvelle approche des littératures africaines est déjà entrée dans les faits »⁶⁵.

Bibliographie sommaire

CHEVRIER, J., Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 1984

HUANNOU, A., « Afrique noire et Maghreb dans les publications américaines » in Notre Libraire, n° 96, janv-mars 1989

KESTELOOT, L, Anthologie négro-africaine. Panorama critique des prosateurs, poètes et dramaturges noirs du XX^e S., Verviers, les Nouvelles Editions Marabout, 1981.

NKOT F.P et PARE, J., La Francophonie en Afrique subsaharienne, Québec, CIDEF – AFI, 2001

⁶⁵ CHEVRIER, J., Littérature nègre, Paris, Armand Colin, 1984, p.9

CHRONOFILM DE LA LITTÉRATURE NEGRO – AFRICAINE (1960 – 2004)

*François ABIBI Azapane Mango,
Université de Kisangani*

La relecture synthétique de notre Chronofilm de l'épopée nègre (2003), dans le cadre précis de la production littéraire, permet de faire voir jusqu'à quel point la dignité de l'homme noir préoccupe les élites intellectuelles noires.

En effet, dès l'aube de ce que Ahmadou KOUROUMA a pertinemment appelé « soleils des indépendances », on voit apparaître Frantz FANON pour inviter ses congénères (les damnés de la terre) à prendre leur destin en main : « Camarades, décidons de ne pas imiter l'Europe. Bandons nos muscles et nos têtes, pour inventer l'homme total que l'Europe a été incapable de faire triompher. » (Les damnés de la terre, 1960)

Quatre ans après 1964, le Congolais Mabika KALANDA réédite cet appel dans la remise en question où il nous invite à « (nous) défaire de l'attentisme, à combattre le paternalisme qui ont fait de nous de dociles serviteurs, d'éternels agents auxiliaires des aventuriers de tout bord »

Un premier bilan des indépendances est fait, en 1966, par Charles NOKAN pour qui :
« L'indépendance ne nous a rien apporté ; il nous faut encore lutter contre ceux qui nous exploitent aujourd'hui, contre la bourgeoisie noire qui sème partout la faim. » (Violent était le vent)

A la fin de la première décennie des indépendances 1970, Ahmadou KOUROUMA confirme ce premier bilan négatif :

« Les soleils des indépendances sont impropres aux grandes choses (...) Ils n'ont apporté, pour les uns, que la carte d'identité nationale et celle du parti unique » ; tandis que d'autres, « plus viandés » s'étaient enrichis, (...) dépensaient des billets de banque comme des feuilles mortes ramassées par terre (...) Depuis les indépendances, il n'y avait plus ni route ni essence (...) Les rues sans égouts parce que les indépendances ont trahi ; elles n'ont pas creusé les égouts promis, et elles ne le feront jamais... » (Les soleils des indépendances)

Face à cette mésaventure, l'Ivoirien Bernard DADIE, non seulement rappelle les recommandations de Frantz FANON et Mabika KALANDA, mais encore, il préconise par la bouche de Dona Béatrice la reconquête de la terre, comme la seule voie pour une libération définitive :

« Où sont-ils les hommes du Zaïre... ceux qui, hier affrontaient le léopard et l'éléphant à la sagaie ? (...) Qui ne gagne pas la terre, perd le ciel (...) Je dis à mes frères et sœurs du Zaïre, de renverser les structures imposées, devenues corset d'airain sur lesquelles veillent des spécialistes attentifs (...) Que ma terre cesse d'être appendice, mine, caverne, réservoir, carrière, grenier pour les autres, enfer pour nous. » (Béatrice du Congo, 1970).

La même année (1970), dans un recueil des poèmes que l'auteur lui-même considère comme « un cri qui réveille la jeunesse (...) pour combattre de l'intérieur le sous-développement », le Burundais Michel KAYOYA nous invite à être pragmatiques :

« Le bonheur n'est pas un fruit mûr qu'on cueille (...)

C'est une fleur qu'on sème, arrose, taille.

Il faut donc travailler, se sacrifier pour le bonheur » (Entre deux mondes, sur la route du développement)

Du point de vue de la forme, cet extrait est un rondeau ; c'est-à-dire que la composition se referme sur elle-même (Bonheur...Bonheur) et le fond s'assoit sur la forme : « la quête du bonheur. »

En 1973, Bernard DADIE revient sur scène, pour enfoncer le clou, par la bouche de Toussaint Louverture :

« Ce que je veux ? Redonner des souvenirs de l'orgueil aux miens ! Que le Nègre se respecte (...)

Produire ! Produire, pour exporter et démontrer que nous sommes majeurs.. » (Iles de Tempêtes)

Bien avant les indépendances, B. DADIE espérait déjà cette indépendance totale :

« N'être à charge de personne telle doit être la devise de votre génération. » (Climbie 1958).

Seize ans après les indépendances (1976), *Alexandre KUM'A N'Dumbe* présente le monde noir comme une jungle où non seulement hommes et animaux réclament chacun de sa façon, son droit à la vie, mais aussi comme une pute se livrant à l'étranger :

« Dragon : N'avons-nous pas le droit
à la vie
aussi
hein ?

Jeune Garçon : ceux qui ont tout
Déjà
Ont tout volé (...)

Dragon : Il ne faut pas dévaliser une banque
Il faut créer une banque

Tortue : Mais pouvons-nous vraiment créer une banque ?
Qui dans ces pays possède une banque ?
Même la banque nationale appartient à l'étranger (...)
N'est-ce pas un pays où l'étranger est plus grand
Que les fils du pays les plus grand ? »
(Lisa et Putain de..)

Comme on le voit, dans cette seconde décennie des indépendances, l'attention est focalisée sur « l'indépendance économique. »

NGAL Mbwil a Mpaang fait porter la responsabilité de cette situation de dépendance économique au déracinement des élites intellectuelles africaines :

« Notre aliénation a été consommée quand, pour des goûts, des manières (...) dont il est difficile de rendre compte, nous avons rompu le dialogue entre ce passé et nous. » (L'errance, 1978).

Quatre ans après (1982), son collègue et compatriote MUDIMBE Vumbi-Yoka confirme le diagnostic :

« L'occidentalisation de l'Afrique n'est plus un projet théorique ; elle est à présent action... » (L'odeur du père)

Au déracinement des élites, Amani-Semame AMENYEDZI ajoute la prodigalité calculée de bons samaritains blancs. C'est ce qu'il appelle « La calebasse empoisonnée » (1982)

« Le roi (l'oba) : Tu oublies, mon fils que les hommes blancs aiment notre royaume et nous comblent de cadeaux (...) Quels cadeaux ? Du tabac, pour ronger vos poumons et de l'alcool, pour vous affaiblir (...) Ils nous apportent leur civilisation (...) Celle qui réduit l'être humain en un objet vendable et coupe sous vos pieds les racines qui vous attachent à quelque chose... » (La calebasse empoisonnée)

Au lieu de continuer à dénoncer sans résultat positif, Massa-Makam DIABATE, pragmatique, propose deux voies pour sortir du sous-développement :

- Assainir les bras inutiles
- S'adonner personnellement au travail :

« Il reprit la boucherie paternelle, licencia tous les employés, égorgeurs, porteurs, videurs de tripes et autres détaillants, ne gardant qu'un vendeur. Il abattait lui-même les bêtes, les dépouillait, les dépeçait et les transportait... » (Le boucher de Kouta, 1982)

En 1986, Tierno MONENEMBO confirme, dans Les écailles du ciel, la responsabilité des élites intellectuelles dans la crise multiforme qui a ruiné l'Afrique.

En effet, pendant que « les écailles » (culture d'emprunt) gênent le développement endogène, en asphyxiant les génies nègres, le néologisme « tauxite », forgé à partir de « bauxite », suggère une certaine « toxicité » des théories politiques et économiques empruntées ou imposées de l'extérieur.

Par une association insolite entre lexèmes « yeux » et « volcan », Sony LABOU TANSI préconise la révolution comme la seule voie de sortie de l'impasse. Se référant au Coran, il semble dire : « S'imaginent-ils que personne ne les voit ? (...) Il viendra un moment où la colère du peuple explosera comme un volcan. » (Les yeux du Volcan, 1988).

En 1989, Protas ASSENG proteste, par la bouche de Bissabey, contre la chosification de la femme africaine :

« La vérité est que j'en avais assez de n'être pour toi qu'une pondeuse. Après t'avoir pondu douze enfants, ne voulais-tu pas que je ponde des médailles ? (...) Nous voulons que la femme soit libérée de tous les carcans dans lesquels l'homme l'enferme. » (Trop c'est trop)

Egalement préoccupée par le sort de la femme africaine, déchirée entre la tradition et la modernité, Evelyne MPOUDI – NGOLLE trouve dans Sous la cendre du feu qu'au lieu d'engager un combat contre l'homme, il faut plutôt « engager un dialogue franc avec lui. » (1990).

La production littéraire de cette troisième décennie des indépendances africaines a touché aux principaux secteurs de la vie du monde noir ; de la politique au socioculturel, en passant par l'économie.

En 1995, Sony LABOU – TANSI revient sur la responsabilité des élites dans les différentes crises qui ruinent l'Afrique. Pour lui, tout a commencé avec le divorce des élites d'avec les génies du monde noir :

« Une fois que le gamin se sera abîmé l'âme, pour le besoin d'une vierge aussi belle qu'un astre, le ciel viendra recoudre la terre. Tout sera poussière d'or et d'argent. Ainsi naîtra le commencement de la fin de toutes les fins. » (Le commencement).

Très ému, Jean-Luc RAHARIMANANA ouvre une « lucarne » pour nous laisser voir un monde apocalyptique où la barbarie a pris le dessus sur l'humain :

« Vacarme sous le ciel ivre de sang (...) Vacarme sur une terre qui se vautre, boueuse (...) Sang. Sexe. Mort. Fusils qui tonnent. Corps qui tombent. Cases qui brûlent (...) La barre de fer qui s'enfoncé dans les corps, casse les têtes, décapite dans la douleur. » (Lucarne, 1996)

En 1997, constatant que l'identité africaine est menacée par une « multiculturalité » (Islam, Christianisme, capitalisme, communisme, etc.) Cheik Ahmidou KANE en appelle à la sagesse de « Gardiens du Temple ».

« Le facteur culturel est pour le monde noir, à la fois fondateur et unificateur... Ne touchons pas à l'essence de ce génie. Ne l'échangeons avec aucun autre ; même si cela se pouvait. Donnons-lui seulement de nouvelles âmes matérielles. »

« (Les Gardiens du Temple)

Un an après, le même écrivain constate, avec amertume, que la démocratie, comme *Godot* de Samuel BECKETT, ne viendra jamais, à cause de l'immobilisme et de l'attentisme du souverain primaire :

« Les ethnologues (les amis des paléonigritiques) citèrent aux militaires un proverbe paléo qui dit que l'homme patient parvient (toujours) à faire cuire une pierre jusqu'à ce qu'il la boive en bouillon. Ils suggèrent aux militaires de tranquillement et simplement bivouaquer et d'attendre l'harmattan. » (En attendant le vote des bêtes sauvages, 1998.)

A la fin du XX^{ème} siècle et à l'aube du III^{ème} millénaire, Ken BUGUL (Mariétou MBAYE) fait un constat amer : le règne de la folie et de la mort :

« Il fait nuit

Une nuit noire

Une nuit terriblement noire

Dans un pays fantôme... » (La Folie et la mort, 2000)

Déçu par l'immobilisme des élites africaines, Henri LOPEZ trouve que la problématique de l'identité et de l'indépendance des peuples noirs est un « dossier classé » :

« Il ne reste de mon héritage, dit Lazare Mayele, que mon nom de famille. » (Dossier classé, 2002).

Comme on peut le voir, la production littéraire de cette quatrième décennie des indépendances a été essentiellement politique : « la démocratie, en danger ».

Après ce rapide survol de près d'un demi-siècle de production littéraire, quel bilan pouvons-nous établir, pour quelles perspectives d'avenir ?

A. Du bilan

Du point de vue thématique, la quasi-totalité de la production littéraire a confirmé le caractère engagé de la littérature négro – africaine : une satire socio-politique qui nous présente comme embarqués dans un « train Fou » (*Axel GAUVIN*, 2000), dans une situation que Cheik Ahmidou KANE a appelée « mixarchie » et que nous-même avons appelée « démogâchis » (*Démocratie et Développement : Lueurs et Leurres*, 1998). Une situation caractérisée non seulement par l’anomie politique, mais aussi par un gaspillage des forces et talents qui auraient dû permettre à l’Afrique de se réorganiser, afin que « ceux qui viendront après nous aient un pain et un foyer (prospère) ». (*Une couronne pour Udomo*, 1956).

Du point de vue artistique, il y a une nette prédominance du roman (14/24 ouvrages de référence), sans doute à cause de la proximité de ce genre écrit et le conte, (de la littérature orale). Le roman est suivi, à titre égal, du théâtre, et de l’essai (4 + 4) : le premier (théâtre) étant plus populaire et le second (essai), plus intellectualiste.

Cependant, bien que paradoxalement peu exploitées (2/24) il faut reconnaître que les messages les plus poignants ont été donnés sous forme poétique, plus proche de la chanson qui accompagne toutes les activités de la société négro-africaine.

B. Des perspectives

Parler des perspectives, c’est tenter de répondre à la question que le jeune Camara posait jadis à son père :

« Père, que dois-je faire, pour mieux faire ? »

(*L’Enfant Noir*, 1953).

Ce à quoi Ken BUGUL lui conseille sagement, et par ricochet, à chacun de nous :

« Quand tu ne sais plus où tu vas, retourne sur tes pas. » (*Cendres et braises*, 1994)

Ce conseil rappelle ce que *Claude MCKAY* nous recommandait déjà il y a 78 ans :

« Il faut que nous plongeons jusqu’aux racines de notre race. » (*Banjo*, 1927)

Mais puisqu’il ne s’agit point de reconstituer le « paradis perdu », à l’heure de la mondialisation, « il nous faut savoir, nous dit *Léopold Sédar SENGHOR*, ce que nous devons prendre à la civilisation européenne et ce que nous devons prendre à la civilisation noire. » Autrement-dit, contrairement à ce que pensait feu *Henri LOPEZ*, « Le dossier n’est pas classé. » Il faut plutôt nous méfier de « la Calebasse empoisonnée ».

La littérature étant une école à la fois de l’art et de la politique, (la plupart des hommes des lettres africains ont fini leur carrière dans la politique), un lieu de rencontre entre l’agréable et l’utile, il faut que nos artistes, s’efforcent de plus en plus à assigner un double objectif à leurs héros : aller à la quête de l’indépendance aussi bien politique qu’économique ; et ce, à l’instar d’Oumar Faye de Sembene OUSMANE, (*Ô pays, mon beau peuple*.) et plus récemment, Matigari du Kenyan NGUNGI WA THIONG’O qui affirme avec fierté :

« Ce pays est à moi, parce que je l’ai cultivé de mes mains. Ces industries sont à moi, parce que, c’est mon travail qui les a construites et les fait marcher. » (*Matigari*, 1989, Traduit de l’anglais par Denise COUSY)

Pour contribuer artistiquement à la reconquête de notre dignité, en vue de permettre à l’Afrique d’être seule source de ses décisions (politiques et économiques), il faut :

1. du point de vue thématique, nous suggérons de mettre fin au martyre des héros devenant des anti-héros et leur inculquer la confiance en soi et la conscience d’un sur-moi collectif ;
2. du point de vue artistique, tout en recherchant une langue de communication interafricaine, essayer de privilégier le genre dramatique, plus proche du peuple, par rapport aux autres (roman, essai, poème), plus intellectualistes.

LA PHYSIONOMIE ACTUELLE DE LA LITTÉRATURE NEGRO- AFRICAINE.

*Marcel Kongo Tsakala,
Université de Lubumbashi.*

La littérature, activité éminemment enracinée dans certaines sociétés, joue un rôle important au sein de la vie culturelle. Notre propos ne concerne que la littérature qualifiée de négro-africaine d'expression française. L'exposé comprend deux volets :

- 1° La pertinence ou non du concept "littérature négro-africaine" et
- 2° Quelques caractéristiques de cette littérature.

I. Evaluation du concept " littérature négro-africaine" d'expression française

L'université, on ne cesse de le répéter, est généralement considérée comme un haut lieu de savoir. Elle perpétue et diffuse celui-ci par l'enseignement, mais elle est aussi appelée à produire ce savoir au moyen d'un instrument puissant : la recherche scientifique. Cette dernière n'aboutit pas toujours à des nouveautés, elle débouche uniquement parfois à la remise en question du bagage intellectuel déjà acquis et pris dans la suite pour un lieu commun. En cela, l'esprit critique judicieux, non seulement il écarte les préjugés, mais il se méfie en outre de quelques postulats, y compris ceux parmi les plus enracinés dans la mentalité collective.

Notre première partie de cet exposé s'appesantit sur l'évaluation du bien-fondé du concept "littérature négro-africaine d'expression française".

Pour arriver à appréhender la réalité de la littérature africaine et spécialement négro-africaine, nous avons commencé par nous référer aux étiquettes collées à d'autres littératures telles que les littératures française, arabe, russe, anglaise, indienne, allemande, américaine, espagnole, portugaise, roumaine, etc.

L'école, au sens large du terme, c'est à dire les niveaux primaire, secondaire et universitaire, nous présente la littérature africaine francophone comme celle des auteurs africains qui ont composé leurs œuvres en français. L'on pense alors aux écrivains comme Léopold, Sédar Senghor, Alioune Diop, Paul Lomami Tchibamba, Antoine Roger Bolamba, Laye Camara, Mongo Beti, René Maran... Nos professeurs d'explication de textes français à l'école secondaire distinguaient trois sortes de littératures,

- 1° La littérature française.
- 2° La littérature africaine (nous entendons par là surtout la littérature négro-africaine d'expression française).
- 3° La littérature mondiale, laquelle regroupait alors toutes les autres littératures, à l'exception des deux précitées. Il s'agit ainsi de textes en versions françaises d'auteurs de l'antiquité gréco-latine, chinoise, persane, d'écrivains anglais, allemands, russes, etc.

Cette classification simpliste à certains égards nous laisse dans un embarras : l'absence de rigueur dans la fixation des critères de qualification de ces diverses littératures. Mais ce doute ne concerne nullement par exemple la littérature française, car il semble que celle-ci est la production littéraire d'écrivains de nationalité française, ayant écrit en français et sur le sol français, pour la plupart. Elle est essentiellement connue sous la forme d'une littérature écrite. La littérature hispano-américaine, un autre exemple, écrite aussi, est l'œuvre d'écrivains sud-africains ou d'Amérique centrale, d'origine et de langue espagnoles.

Là-dessus, les critères servant à l'identification d'une littérature sembleraient :

- 1° La nationalité, de l'auteur
- 2° L'espace géographique de production.
- 3° La langue
- 4° La culture dont cette dernière ne constitue qu'un élément.

A ces quatre facteurs de base peuvent s'ajouter d'autres considérations telles que la thématique, l'écriture ou style, la voie de réalisation (en d'autres termes, selon que la littérature est orale ou écrite). Néanmoins, le problème se complique déjà avec la littérature arabe. Car si l'on trouve une relative identité linguistique (la langue arabe), il existe des divergences au sein du monde arabe (plusieurs nationalités, d'après les Etats, différents systèmes politiques : royaumes, républiques, émirats ; multiplicité ethnique : présence de Berbères, de Maures, Touaregs, Bédouins..., nuances religieuses nombreuses : sunnites, chiites, intégristes musulmans, sectes islamiques comme par exemple les druses, etc.)

Les difficultés de ce genre deviennent encore plus ardues avec le concept "littérature magrébine". En effet,

- 1° Le concept "Magrèb" lui-même n'est pas unanimement perçu : au sens strict, de par son étymologie, "Djézair et Magreb" (ou l'île du Couchant), le Maghreb ne comprend que ces trois pays Etats (d'Ouest en Est) : le Maroc, l'Algérie et la Tunisie. D'autres y ajoutent la Libye, l'Égypte, la république Sahara ouï démocratique (l'ex-Sahara espagnol) ; la Mauritanie et même le Soudan.

- 2° Sur le plan ethnique, qui est un élément culturel important, l'Afrique du Nord Magrebine offre un visage multiple varié ou fortement hétérogène : on y rencontre des peuples aussi divers que les Berbères (Maroc, et une partie de l'Algérie), les Maures (Mauritanie, une partie du Maroc et ailleurs), les Kabyles 5 en Algérie), les bédouins (en Libye), les Touaregs(Mali, Mauritanie, Sud de l'Algérie), etc. ;
- 3° Au niveau religieux, même si l'ensemble du Maghreb est musulman, la tendance à l'intégrisme islamiste notée en Algérie et partiellement chez quelques fanatiques Egyptiens, ne s'observe que faiblement au Maroc et n'existe nullement en Tunisie. Là-bas, les femmes par exemple ne sont point marginalisées ni ravalées au rang d'être humains de seconde zone ;
- 4° En matière de politique internationale, certains pays Maghrébiens, d'Afrique du Nord entretiennent d'excellentes relations avec le monde occidental, spécialement avec la France, les Etats Unis d'Amérique et le Royaume-Uni ; c'est notamment, le cas du Maroc, de la Tunisie, de l'Égypte et tout récemment, du réchauffement des liens diplomatiques entre le s États Unis et la Libye (au lendemain du 11 septembre 2001) ; pendant que l'Algérie continue à être détestée (se rappeler les séquelles de la guerre d'indépendance de cet Etat de novembre 1954 à mars 1962 contre la France, puissance colonisatrice et les assassinats politiques perpétrés dans ce pays les intégristes musulmans), sans oublier le Soudan, qui passe encore pour une véritable plaque tournante du terrorisme international, aux yeux des responsables politiques américains et occidentaux en général.

Il n'est donc pas évident qu'une telle mosaïque de peuple ou de nation soit en mesure de produire une littérature Maghrébine digne de cette appellation, bien que l'on constate l'existence de traits communs dont la langue arabe, la religion musulmane, la proximité de la Méditerranée, etc.

Pour revenir à la littérature négro-africaine, ses critères de définition semblent fugaces. L'on se demande si elle implique simplement le continent noir, l'appartenance à la race noire, la production d'œuvres en langues africaines ou peut-être correspond-elle aux œuvres d'inspiration africaine mais en langues étrangères. En ce qui concerne précisément la littérature négro-africaine, nous pourrions retenir à priori qu'elle est une littérature orale traditionnelle traduisible en français ; toutefois, ceci ne lève pas l'incertitude quant à savoir si un Européen qui écrirait en français une œuvre d'un thème africain appartiendrait à la littérature négro-africaine d'expression française ou à la littérature tout court, compte tenu de sa non-appartenance à la race noire. De même, les écrivains flamands de nationalité belge et de langue française comme Charles de Coster, Emile Verhaeren, Maurice Maeterlinck, reviennent-ils à la littérature française au même titre que d'autres flamands de nationalité française écrivant en français; est-ce la littérature flamande ou néerlandaise à l'instar de certains flamands de nationalité française parlant flamand (cfr. ceux de Dunkerke, de Valenciennes ou de Lille) ? ; est-ce à la littérature belge; est-ce de la littérature française de Belgique ou simplement de la littérature universelle ?

En plus dans quelles littératures classerait-on un écrivain d'une nation polyglotte usant de plusieurs langues ? Nous évoquons à titre d'exemple un Suisse de langue allemande ayant choisi d'écrire aussi bien en allemand qu'en italien et en français. La production de cet auteur relèverait-elle de la littérature allemande, française, italienne ou suisse tout court ? La situation s'avèrerait encore plus complexe si ce même écrivain suisse était notamment d'origine pakistanaise ayant plus tard acquis la nationalité helvétique.

Nous pourrions, à juste titre, rapprocher cette intrigante éventualité de celle observée dans une autre activité artistique : la musique, précisément la chanson. Au fait, un chanteur comme Jacques Brel, appartient-il à la chanson française ou à la chanson belge ? Nana Mouskouri, fait-elle de la chanson française ou de la chanson grecque d'expression française ? Et son compatriote Demis Roussos ? produit-il de la chanson française ou de la chanson grecque en version française; ou enfin, Julio Iglesias, puisqu'il chante parfois en français, relève-t-il de la chanson française ou de la chanson espagnole ? Ce sont là autant de questions auxquelles nous avons du mal à répondre.

Il appert à ce jour, que la littérature négro-africaine d'expression française recourt à une langue d'origine étrangère; le français. Elle est écrite par des auteurs de divers pays, régions et nationalités de l'Afrique de l'ouest, de l'Afrique centrale, et de quelques îles de l'océan Indien. Dans ces conditions, nous nous posons également les questions ci-après qui rejoignent les précédentes de même allure :

1. Ne devrait-on pas appeler cette littérature "littérature française d'Afrique"? ce qui mettrait en évidence l'aspect linguistique ?
2. Même alors, où placerait-on ceux des écrivains dont seule la peau noire en fait des africaine et qui ont écrit des œuvres se rapportant à des réalités tout à fait universelles, dans un français châtié qui n'a rien à envier à la prose d'un Flaubert, d'un Stendhal, d'une Colette, d'un Saint-Exupéry ou d'un Albert Camus ... ?
3. Un Français qui écrirait un roman en lingala, se rangerait-il dans la littérature africaine d'expression lingala, à cause uniquement de la langue de travail qui serait africaine, ou, dans la littérature française d'expression lingalophone ? Ces interrogations soulignent bien la désaccord qu'on éprouve lorsqu'il s'agit de qualifier des littératures dont les auteurs recourent à une langue d'origine étrangère. Nous n'avons perçu aucune réponse définitive à ces questions. Toujours est-il que, selon nous, la seule appartenance d'un auteur à un continent donné ne suffit pas pour que l'écrivain se réclame d'une littérature qui caractérise cet espace géographique. Pas

plus que l'usage du polonais par un écrivain brésilien ne ferait automatiquement figurer ce dernier dans la littérature polonaise

Le moins que nous puissions affirmer sur la production littéraire francophone des Négro-Africains est qu'il existe des auteurs africains membres à part entière de la littérature française et, en revanche, des écrivains ayant écrit en français, mais tout en demeurant dans le giron mental, spirituel et culturel africain; lequel giron constitue une spécificité de la possible littérature africaine. Tout dépend donc, d'après cette hypothèse, des facteurs précédemment évoqués et d'autres. C'est ainsi que nous pensons à la thématique (ou source d'inspiration), à la qualité de la langue employée, à l'élément philosophique, au génie (compétence perspicace d'écrire de façon remarquable).

Par conséquent, l'on pourrait envisager une littérature française d'expression haoussa ou, inversement, une littérature peuhl d'expression française. Dans cette autre éventualité, nous privilégions la langue (le facteur linguistique), du fait qu'elle est un objet perçu de manière évidente.

Ceci nous amène à examiner les caractéristiques de cette littérature négro-africaine d'expression française telle que nous l'appréhendons aujourd'hui.

II. Caractéristiques de la littérature négro-africaine d'expression française.

La lecture de nombreuses œuvres en français, rédigées par des auteurs africains, nous a permis d'inventorier certains traits qui, probablement, pourraient se retrouver dans d'autres littératures du monde; mais que nous considérons comme des traits spécifiques de la littérature négro-africaine d'expression française. ceux-ci portent sur :

- 1° les genres,
- 2° L'écriture (langue et style) ainsi que
- 3° la thématique.

En ce qui concerne les genres, les écrivains négro-africains d'expression française raffolent :

- 1° de la poésie,
- 2° du roman,
- 3° de la nouvelle et
- 4° du théâtre.

Mais l'on rencontre aussi quelques essayistes encore relativement rares par rapport aux auteurs qui s'exercent quatre premiers genres cités. Nous avons remarqué cette situation aussi bien dans la littérature congolaise que dans celle d'ailleurs en Afrique francophone subsaharienne.

Quant à l'écriture ou aux questions liées à la correction de langue et au style, la littérature africaine offre une production allant d'une expression élitiste à celle d'une langue hésitante, voire grammaticalement incorrecte, en passant par des textes écrits en un français plus ou moins acceptable, mais d'un ton populaire, familier, beaucoup plus proche du langage parlé.

La thématique de la littérature négro-africaine d'expression française tourne autour des thèmes suivants qui se placent surtout dans un contexte sociologique et politique :

- 1) La contestation du pouvoir colonial (ou du moins la condamnation de sa prétendue légitimité)
- 2) La misère entraînée par l'échec économique des nouveaux dirigeants, généralement des dictateurs parvenus au pouvoir à la faveur de coups d'Etat militaires. Ces personnes rendaient pire la situation dans laquelle le colonisateur avait laissé les pays africains (destruction des infrastructures socio-économiques, pillages des richesses naturelles, érection d'oligarchies et de systèmes de gouvernement fondés sur le népotisme, le tribalisme, le régionalisme et d'autres formes de ségrégation injuste, gaspillage et gabegies financières de prestige, etc.)
- 3) La contestation sans complaisance de ces nouveaux maîtres
- 4) Les diverses crises comme le SIDA, la paludisme, la tuberculose et autres maladies, l'insalubrité, les guerres incessantes (civiles, transfrontalières), les catastrophes naturelles (inondations, tremblements de terre, glissements de terrains, sécheresse au Sahel, criquets pèlerins dévastateurs de récoltes, etc.). Sur ces incommodités viennent se greffer les efforts pour la conquête du développement, la débrouillardise (ou mise au point de diverses stratégies licites et illicites de survie) cristallisée dans l'avènement et l'instauration du secteur de l'informel.
- 5) Les difficultés de la vie rurale carrément oubliées par des chefs inconscients, égoïstes, arrogants, exécuteurs dociles des instructions reçues de leurs complices des puissances étrangères.
- 6) L'espoir (tout de même) en un avenir meilleur.
- 7) La lutte pour la vie comme volonté d'échapper à la destruction.
- 8) La femme et l'amour (érotisme)

- 9) Le recours ou la référence au fonds culturel authentiquement africain (ce que Georges NGAL MBWIL A MPAANG appelle le refuge dans les valeurs du passé)

Telle nous apparaît, à ce jour, l'image de la littérature négro-africaine d'expression française. Nous nous sommes abstenus de nous aventurer dans les menus détails, en brossant ce tableau qui, croyons-nous, embrasse les grandes lignes de cette littérature.

Quoi qu'il en soit, par sa richesse incontestable et l'engouement qu'elle suscite chez de nombreux talents négro-africains, quel que soit le qualificatif par lequel il conviendrait de la désigner (peut-être faudrait-il l'appeler "littérature française par des Africains" ou "littérature française d'Afrique" ou encore "littérature française d'inspiration africaine"), la littérature produite en français par des auteurs négro-africains demeure une réalité d'un grand intérêt. La preuve retentissante en est justement par exemple l'organisation de ce colloque. L'étudier davantage et le plus soigneusement possible nous paraît fort utile, ainsi son apport à la culture universelle serait mieux appréhendé.

Nous pensons que cet examen de la physionomie actuelle de la littérature négro-africaine d'expression française est en mesure d'inspirer d'autres études sur la conception même de la littérature en général et celle d'autres littératures sectorielles.

**LA PROMOTION DES LETTRES CONGOLAISES DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE ET
UNIVERSITAIRE EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO**

**Par Huit Mulongo Kalonda –ba-Mpeta
Faculté des Lettres et sciences humaines
Université de Lubumbashi.**

Nous ouvrons notre propos par celui de Jacques Chevrier, nous citons : « Lors de leur second congrès tenu en 1959, les écrivains noirs proclamaient solennellement leur volonté d'exprimer la réalité de leur peuple. Et de libérer ce peuple encore soumis. C'était poser le problème de l'engagement de l'écrivain noir et affirmer clairement sa mission et sa responsabilité à l'égard d'une masse innombrable et asservie. Mais cette postulation généreuse se heurtait, et se heurte encore à trois obstacles : la relative rareté de la production littéraire africaine, l'analphabétisme de la plus grande partie de la population et le manque d'intérêt des élites pour les œuvres littéraires. »

Nous en retenons deux constats :

Le premier est que c'est dès 1959 soit il y a 45 ans que les écrivains noirs avaient solennellement proclamé leur volonté d'exprimer la réalité de leur peuple, et que cette volonté allait de pair avec le souci d'éduquer et de libérer ce peuple encore soumis.

Le deuxième est que trois obstacles s'élevaient devant cette entreprise pourtant inévitable pour les auteurs qui tenaient à retrouver leur âme et à réveiller, libérer celle de leurs compatriotes, à savoir : la relative rareté de leur production littéraire africaine, l'analphabétisme de la majorité de la population et le manque d'intérêt des élites pour les œuvres littéraires africaines.

Nous sommes en 1984 lorsque Jacques Chevrier tient ces justes propos. Qu'en est-il aujourd'hui, en 2005 ? Soit 45 ans après la tenue du second congrès des écrivains noirs ? soit encore vingt-cinq ans après ces constats ? C'est-ce que nous allons tenter de constater dans les présents propos, au moins pour ce qui concerne la Littérature de la République Démocratique du Congo, en saluant la récente entrée des lettres congolaises dans l'enseignement universitaire. Mais avant cela nous nous efforçons de répondre brièvement à la question en affirmant que :

La production littéraire congolaise est, depuis, devenue relativement abondante. En tout cas suffisamment abondante pour constituer un véritable objet d'études.

L'analphabétisme a sensiblement reculé et le nombre des lecteurs nationaux a sensiblement augmenté.

Mais l'élite, et surtout l'élite universitaire (professeurs surtout) est restée dans sa majorité, distante et même indifférente de la production littéraire congolaise.

Et à ce propos Jacques Chevrier faisait déjà remarquer en ces termes là que, nous citons : « Quant aux cadres africains, ils semblent encore actuellement peu intéressés par la création de leurs compatriotes. Des sondages effectués auprès de stagiaires, complétant leur formation en France révèlent, en effet, une méconnaissance quasi totale des grands écrivains africains contemporains, à l'exception de Léopold Senghor, dont l'œuvre poétique est d'ailleurs plus louée que réellement lue »

Il ne croyait donc pas si bien dire. Et en RDC, la situation n'a pas beaucoup évolué.

II. La Littérature congolaise dans l'enseignement secondaire

Même si elle est arrivée en retard sur l'échiquier africain, malgré le degré d'aliénation des premiers enseignants universitaires qui ont continué longtemps à la dédaigner, la littérature congolaise a récupéré son retard à une vitesse qui a fini par prendre à court nombre d'observateurs objectifs. En effet, dès les années 70, elle avait déjà imposé sur le plan national et international les noms de Yves Mudimbe (avec Entre les eaux, Bel immonde, l'écart etc. édition : présence africaine), Georges Ngal Mbwil-a-Mpang (Gambatista, Errances). Pendant les années précitées, ils sont rejoints par deux autres noms : Kadima Nzuji Mukala (redire les mots anciens et autres poésies) et Ngandu Nkashama. Plus la liste s'allongera rapidement avec un certain nombre de leurs cadets. Pendant les mêmes décennies, au pays, et plus précisément à Kinshasa et à Lubumbashi, des nouveaux noms (Masegabo, Mwepu, Tito yisuku, Bokeme, Badibanga, Kawata, etc.) associés à leurs aînés Lomami Tshibamba Zamenga Batukezanga etc. organisent une activité littéraire intense qui s'organise autour des cercles littéraires. L'activité littéraire fut tellement intense que l'enseignement secondaire encore totalement investi par les classiques français et classiques de la Négritude ne peut y rester totalement indifférent ? En effet, l'on note alors une entrée timide des classiques Lomami Tshibamba, Elebe Lisembe, Mudimbe, Bolamba, Ngal. Naissent alors progressivement des anthologies qui organisent et donnent de la matière aux organisateurs des enseignements littéraires. En vérité, l'allusion des enseignants à ces auteurs (en 5^{ème} et 6^{ème}) dépendait de l'attachement ou non, de la considération ou non que l'enseignant avait pour ou contre la jeune littérature. Ainsi, dans un même

pays, dans une même ville, pour le même cursus littéraire, il y a des élèves qui avaient vu quelques auteurs congolais, alors que d'autres terminaient sans en avoir vu aucun. D'une manière générale l'apparition des auteurs congolais se présente de la manière suivante.

1. **Entre 1960-1980** : un vide quasi total. C'est le règne de la dictature partagée entre la littérature française (1960-1970) et la littérature de la négritude. En effet, à côté des auteurs français, l'on retrouve (surtout à partir des années 1970) des classiques de la négritude : négro-africains et diaspora française(I.S.A) (Dubois, Langhton Hugues, Senghor, A. Césaire L.G Damas,) et d'Afrique B. Dadié etc.
2. **1980** : apparition d'anthologies avec auteurs congolais. Par exemple, les profils et perspectives où apparaissent principalement les classiques Lomami Tshibamba, Bolamba, Mudimbe V.Y. Elebe Lisembe.
3. Apparition des Auteurs congolais, Babudaa Malibato éd. C.C.A 1982. tome I à l'initiation des élèves de 5è et 6è secondaire. Textes choisis , selon les thèmes.
Exemple :- civilisation et culture négro-africaine
 - libération et développement national
 - l'homme et la culture .
 - On note, à côté des classiques, l'entrée de la nouvelle génération : Mikanza Mobyem, Tito Yisuku Ngafuzi, Mwamba Musas Mangol, etc.
4. **1997** Florilèges éd. CRP (Centre de Recherche Pédagogique). Kinshasa. Avec les classiques (néo), Mudimbe V.Y, Kadima Nzunzi, Bwabwa wa Kayembe etc.
5. **1982** Le Zaïre écrit de Masegabio Nzanzu. Paru à Kinshasa, une anthologie indépendante qui réunit classiques et inconnus.
6. **1995** Littératures francophones d'Afrique centrale éd ; Nathan. Sous la direction de Jean-Louis Joubert. Avec la participation de Georges Ngal. Homologuée par le gouvernement congolais, elle est d'application dans les écoles secondaire de toute la République. Dans la section Zaïre on note l'entrée de nouveaux noms qui se sont imposés pendant la décennie 80.

C'est le cas de :

- Yoka Lye Mudaba
- Norbert Mikanza
- Eric Tandundu
- Elisabeth Mweya Tol'Ande
- Jules Emongo
- Mulongo Kalonda
- Maliza Mwina Kitenge etc.

7. 2001, Lueurs, Babudaa. Tome II, 4è-3è
d'autres entrées:-Badibanga Kaba, -Lwemba-lu Masanga, -Djungu Simba etc

Il faut néanmoins signaler qu'avant cela il eut en 1970 une anthologie des écrivains congolais, éditée par le Département de la culture et des arts(Ministère) qui réunissait seulement des textes retenus par le jury du premier concours littéraire national. Le président poète L.S Senghor y avait accordé son patronage, à côté de celui du président Mobutu. Ce fut un élément d'émulation mais sans incidence sur l'enseignement.

III La littérature congolaise dans l'enseignement universitaire

Pendant que le secondaire s'adaptait à l'évolution et à l'émancipation de la littérature congolaise, les facultés des lettres ont continué à ignorer superbement les auteurs congolais. Lorsque les professeurs se retrouvaient embêtés par les auteurs de plus en plus trop visibles, ils s'arrangeaient pour les prendre pour des auteurs français, en rangeant tout simplement leurs textes dans le panier de la littérature française. Mais l'étudiant congolais, est en avance et ridiculise ses encadreurs francophiles. En effet, profitant de cette ambiguïté définitionnelle de la littérature française au sein de la faculté, l'étudiant finaliste fait de plus en plus ses recherches et confectionne son mémoire de Licence, ou de DEA, sur les autres congolais, assuré malgré tout d'avoir son diplôme avec mention « Langue et littérature française s ». Même s'il ne connaît aucun texte ni de Diderot, ni de Rousseau, ni de Victor Hugo. Même s'il ne peut situer aucun auteur français dans son siècle. Aussi de 1980 à nos jours 90% des mémoires de Licence, ou de DEA effectués au Département de Langue et

littérature française, portent soit sur les auteurs congolais (majorité), soit sur les auteurs africains. Idem pour les thèses littéraires. Très rares sont ceux effectués sur Baudelaire ou sur Maupassant etc. L'on peut donc induire que la littérature congolaise, jusqu'à la réforme, a servi de caution aux Diplômes (Licence, DEA ; Doctorat) de littérature française. Disons que la littérature congolaise lui a servi de Nègre. Dans le programme de la réforme, le programme de la filière Lettres et civilisations congolaises se présente ainsi :

I ère cycle

Premier Graduat :

- La littérature congolaise écrite 45H+30
- La littérature congolaise en langue française de forme romanesque 45H+30

Deuxième Graduat

- La littérature congolaise en langue française de forme dramatique 45H+15
- L'étude des littératures congolaises orales traditionnelles et modernes 30H+15
- Les sociétés et les cultures congolaises traditionnelles et modernes 45H+-
- La linguistique africaine appliquée aux langues congolaises 30H+15
- La lexicologie et la lexicologie congolaises 30H+30

Troisième Graduat

- L'étude d'un genre littéraire en langue congolaise 30H+30
- L'onomastique congolaise 30H+15
- L'étude des textes littéraires en langues nationales

La littérature congolaise en langue française de forme poétique

L'étude comparée des littératures africaines.

II ème Cycle **L1**

Questions spéciales de la littérature congolaise d'expression française

Musicologie congolaise.

L2

Un séminaire de littérature négro-africaine de langue française.

III ème Cycle

Comme pour toutes les autres filières littéraires, un programme officiel du diplôme d'études Approfondies (DEA) est en chantier au niveau institutionnel.

Il faut noter qu'autant il fut facile de faire agréer la filière au niveau officiel autant Celle-ci fut reçue timidement au niveau des enseignants de la filières des Lettres et Civilisation françaises, qui se sont sûrement, ou peut-être, sentis insécurisés dans leur francité mal assumée, parce qu'en vérité, jusque là construite sur la littérature congolaise.

Nous pensons que si le Congo (RDC) doit se sentir à l'aise dans l'espace francophone, c'est en apportant sa littérature écrite en français et non pas seulement en absorbant continuellement et sans mesure, la littérature française.

Ainsi nous pensons que la prochaine étape doit être la réforme du programme de l'enseignement de la littérature congolaise au niveau du secondaire. En effet, il faut réclamer son adaptation au nouveau contexte en opérant une introduction sérieuse et objective des auteurs congolais.

Il est temps de faire tomber le complexe et rompre avec le discours d'aliénation et de reniement de son identité appelée à s'affirmer dans un concert universel.

**LITTERATURES AFRICAINES D'EXPRESSION ANGLAISE ET FRANCAISE : MEMES COMBATS,
DIVERSES STRATEGIES DE 1960 A CE JOUR**

**Pr. Félix ULOMBE Kaputu
Université de Lubumbashi**

Introduction

Dès le départ, il sied de convenir qu'en parlant des littéraires d'expression anglaise et française tout au long de leur combat, notre lecteur est invité à accepter un entendement du concept littérature. Cette dernière (orale ou écrite) est mise en exergue lorsque les facultés émotives, les tiques, les pratiques imaginatives d'une personne sont exprimés à travers des données artistiques et à travers une créativité personnelle. L'auteur parvient à donner au texte (écrit ou oral) une touche personnelle et particulière, des propriétés sensibles et matérielles. Le critique découvrira alors une gamme spécifique des sonorités, des rythmes, des images, des thèmes et des combats par rapport aux phénomènes existentiels et par rapport à d'autres personnes ou groupes ayant des préoccupations analogues.

Ce texte se propose de relever quelques caractéristiques qui ont émaillé les littératures susmentionnées 'africaines d'expression anglaise et française de 1960 à ce jour. Un bref rappel des moments forts qui ont conduit aux indépendances sera aussi évoqué. Notre espoir est de voir notre lecteur comprendre que les littératures africaines d'expression anglaise et française sont caractérisées encore par diverses présentations (stratégies) mais que dans le fond leur expression (combat) axée sur la beauté, les grands thèmes, est la même. Il s'agira ainsi d'entrevoir un lien entre les productions littéraires des écrivains dispersés à travers l'Afrique et dont l'expression artistique prend racine dans des expériences historiques analogues. Dernière ce plan, nous pouvons entrevoir comment ils se réclament tous de la même racine culturelle. Ce texte s'étendra assez longuement sur l'expérience de la négritude. La conclusion portera sur la nature du même combat et sur l'importance d'emprunt et d'échanges stratégiques au niveau des techniques des écrits.

De la négritude

La question de la négritude continue à diviser le monde intellectuel africain en deux blocs distincts : d'une part celui des Francophones et de l'autre celui des Anglophones. Ces derniers, en ce regroupant autour de l'idée de Wole Soyinka reprise par O. R. Dathorne (P. 219) et relative à la non nécessité pour un tigre de proclamer sa « Tigritude » plutôt de passer à l'action en broyant sa proie, s'en prennent souvent à Senghor. Le monde africain anglophone se vante à tort et à raison d'avoir conservé et porté haut sa littérature originale teintée d'une acception « tribale » dans son ensemble pour l'honneur de toute l'Afrique tandis que le monde francophone est accusé d'avoir, sous Senghor, cherché à glorifier outre mesure des pratiques désuètes de l'Afrique ancienne sans discernement pertinent et profitable au monde en évolution. Dans le monde anglophone, l'écrivain, selon O.R. Dathorne (P.217), a toujours été en mesure d'incorporer de larges segments de son monde traditionnel dans la nouvelle littérature tandis que la littérature d'expression française est souvent accusée d'avoir très peu de relation avec la « conscience tribale » au profit de l'assimilation dont elle ne se cacherait d'ailleurs pas.

En dépit de ce différend davantage lié aux systèmes de colonisation dans leur effort à « promouvoir » de différentes manières les contacts avec l'Afrique, un effort explicatif découvrira, sans doute, que la négritude est un produit des Antilles Françaises (Dathorne, P.218à, terres étrangères qui n'ont amené au monde ni des dieux, ni une nouvelle conscience. De là, la négritude a été souvent perçue au même titre que l'Arabisme, le monde classique grec, le Marxisme ou tout autre humanisme. Ça serait un courant de pensée englobant les valeurs culturelles du monde nègre. Il n'en reste pas moins que les deux blocs très distincts quant à leurs positions basées, à notre avis, sur des critères sans fondement scientifique très valable.

Cette étude, sans vouloir remuer le clou dans la plaie ou opposer davantage les deux blocs susmentionnés, armés de munitions scientifiques, à la recherche du point faible du camp opposé, voudrait souligner leurs points de convergence qui nous semblent plus important et devrait toujours ramener le conflit, s'il y a un conflit au degré zéro : négritude ou conflit zéro ou conflit des littératures africaines d'expression anglaise et française. Ceci reviendrait à dire qu'il n'y a jamais eu de querelle de fond, chaque courant littéraire philosophique devrait être reconnu à sa juste valeur. En parlant d'un aperçu général des deux antagonistes, c'est-à-dire de Léopold Sédar Senghor d'une part et de Wole Soyinka de l'autre – en, prenant soin de souligner que le

conflit était ouvert par le second, cette partie se penchera sur la valeur de la querelle, si quertelle il y a. L'oeuvre d'art sera vue par rapport à l'homme, par rapport à autrui et par rapport au monde. C'est dans cette perspective que la Négritude même sera entrevue dans le vécu de l'Afrique francophone. Les autres étapes de la littérature seront perçues dans une suite logique aux deux protagonistes.

Négritude relationnelle

Ce type de relation est emprunté à M. Heidegger- et nous permet de comprendre l'attitude des uns et des autres par rapport à la Négritude. En effet, Jan Heizz Jahn (O.R. Dathorne, P. 29) dans *history of NeoAfrican Literature*, abordant le chapitre de la littérature africaine, soutient la position selon laquelle la poésie et la littérature ne pourraient pas être conçues de façon africaine. Cet entendement est repris en échos par Eustace Palmer (*Growth of African Novel*, P.6). Il est curieux de constater tout autant que les deux auteurs maintiennent que la bonne et légitime littérature demeure celle où le monde africain peut être conçu par les Africains en tenant compte de différents paramètres des genres littéraires originellement africain ou empruntés de l'Occident. C'est en fait le mérite de la Négritude d'avoir apporté une nouvelle approche sémantique, rythmique et thématique non seulement dans la littérature africaine telle quelle, mais surtout dans ce que Chiwengo Ngwarsungu (1991) reprenant Jan Heinz Jahn appelle « *Welshtaung* » ou vision du monde en partant de vue africain.

Cette conclusion soulève la question de savoir ce que le monde africain anglophone présente de particulier au mode et qui ne serait pas repris dans l'idée sus-mentionnée. Il s'agit, tour à tour, pour ce monde de démontrer « l'être tigre » en mesure de sauter sur sa proie et de broyer à sa guise. Il va de soi que cette présentation métaphorique, du reste, comprendrait un grand saut dans le monde, c'est-à-dire une manifestation extérieure – d'une décision intérieure – dont les résultats seraient palpables sous la forme de la proie « égorgée ». Cette image symboliserait la réalisation d'une action longtemps méditée et dont l'exécution ne pourrait plus poser de problème.

Cette exécution sous-entend la connaissance des capacités et compétences personnelles, la maîtrise de son environnement devant les deux histoires de colonisation : celle du monde, ayant bien sûr ses particularités.

Le monde africain francophone – de même que le monde africain portugais – ont subi la politique d'assimilation. Celle-ci imposait notamment l'ignorance et l'oubli complet des langues africaines et ce, dès l'école primaire. Senghor souligne cette situation dans « *Prière aux Masques* » tel que repris par William Oxley. L'interprétation que William Oxley donne de ce poème souligne de façon particulière l'aspect matérialiste, scientifique qui menace de fond en comble le monde africain. L'africain est de son monde ancestral. Ses soupirs dépassent le simple plaisir mais présagent déjà la joie de la naissance malgré tout précédée des douleurs de l'enfantement ou d'une nouvelle « création ». Cet acte d'amour ou celui de la violence de l'amour se retrouve symbolisé aussi à travers d'autres éléments de la nature : lance, vagues...

Ces éléments se retrouvent aussi chez D.H Lawrence dans sa poésie traitant de la présence immédiate ou de la forme spontanée. Chez les uns et chez les autres, il est question des « hymnes ». Oxley (P.3) souligne particulièrement le fait de voir, à travers ces manifestations littéraires, un nouveau monde naître à travers un acte profond 'amour'. Ce concept pourrait être saisi à travers l'acte unissant l'homme à la femme bien sûr mais davantage au-delà, à travers la totalité divine dont le principe divin et mythique (totalisant en soi le féminin et le masculin) motive la création du monde environnant dans une dynamique historique temporelle et a- temporelle, logique.

Senghor s'illustre justement par le fait que tout en produisant un texte poétique personnel et individuel, il relève un **mythos** et un **ethos** communautaires à travers une vision que Mercea Eliade (P.6) ne qualifierait pas de tribale mais **Ab Origine** et **Ille Tempore**. Contre toute attente, Senghor s'ouvre au *Ad Aeternam* dans la mesure où sa dynamique entrevoit une Afrique en pleine mutation et soumise à des décisions conséquentes à chaque moment.

Pour atteindre cette hauteur expressive, Senghor en appelle aux instruments de musique traditionnelle africaine. Dans « *Ce que l'homme noir apporte* » (1939), il explique que la musique n'est pas un art suffisant par lui-même. Elle trouve fonction sociale première dans l'accomplissement des chants et danses à travers les rituels. Elle trouve sa place dans le théâtre communautaire, dans l'agriculture, dans les compétitions athlétiques. Quand elle est jouée lors des manifestations vespérales, elle vise à orienter les manifestants vers une communion intime unissant le rythme et la danse. Le musicien africain tout comme le sculpteur africain va droit à la terre nourricière en suivant le rythme et les différents sons.

Pour William Oxley, Senghor n'entrevoit d'image qu'accompagnée d'un rythme donné qui lui imprime un sens, un corps et un esprit. Il va de soi alors que tout au long de la poésie senghorienne l'écrivain joue le rôle du griot possesseur de l'histoire « tribale commune » sous tous les aspects. Senghor organise, dès lors, une pensée intuitive qui participe à la vie de l'objet et de toute évolution. L'avantage de ce système est de ramener l'être humain à la communion avec toute l'aire de l'expérience perdue.

Cette expérience de communion avec la matière à travers le rythme et l'image ne vise pas à annihiler l'intelligence. Elle bâtit la structure de base du philosophe-poète. William Oxley () y entrevoit même le passage

de la musique à la métaphysique ou encore de la politique, à la religion. Il est question d'une ouverture de l'intelligence vers des dimensions plus réalistes par rapport à l'évolution humaine, à la matière et à l'histoire immédiate et lointaine. Grâce à cette approche, Léopold S. Senghor réussit à être à la fois un Africain, un chrétien catholique et un citoyen universel au point de dire (William Oxley) : « Je crois en Dieu, le Père Tout Puissant, Créateur du ciel et de la terre. Ce début de credo n'a jamais étonné ou surpris un Africain. L'Africain est monothéiste partout où il est et le plus loin que l'on puisse remonter dans l'histoire... L'Africain a établi une stricte hiérarchie des forces. Au sommet le seul Dieu, le nom créé... » Ce credo nie toute forme d'infériorité et ouvre la voie à toutes les ambitions que l'africain pourrait, à juste titre, envisager. Ce credo, tout en entrevoyant des possibilités de rencontre, n'entrevoit pas une forme quelconque de soumission artistique ou culturelle.

Comme on peut le constater l'œuvre littéraire de Senghor, dans son ensemble, est un hymne de louange à l'homme noir à travers une re-création de son être, à travers une mythologie théogonique, cosmogonique et idéologique dans une dynamique universelle. L'homme noir peut se découvrir dans un environnement né à la croisée des chemins : la communauté des vivants, celle des morts, des êtres animés et inanimés, matériels et immatériels tous bougeant et prenant formes aux rythmes différents, donnant lieu à des images liées entre elles. Celles-ci sont brisées par la colonisation, la violence, l'inquiétude, l'injustice qui, du reste, sont à assumer dans la dynamique du progrès.

Dans cet ensemble, l'homme est appelé à se découvrir, à se donner un sens comme direction et un sens comme signification fondamentale de l'être, de l'être là, de l'être pour autrui et de l'être au monde. La réponse à chacun de ces êtres accorde à chacun (quelle que soit sa race) l'occasion de réunir suffisamment d'énergie psychologique et physique pour pouvoir lever la voix, produire créer ou co-créer, achever le beau à travers les œuvres d'art et de penser pour un monde voulu. C'est là l'« engagement » de l'écrivain africain.

Si c'est toute cette évolution que Wole Soyinka considère comme un passe temps, il s'agit du contraire, en fait de la condition sine qua non pour arriver au beau, au rythme, à l'œuvre d'art et à l'expression entendue comme dialogue et pouvoir sur la matière. Dans la partie à venir, nous allons essayer de démontrer comment cette voie est celle de la « création d'une œuvre d'art » ou mieux d'un courant de pensée solide, d'ailleurs universelle. Il s'agit d'une gymnastique qui envoie au passé, scrute le présent et perce dans l'avenir pour la réalisation d'un monde beau certes, mais surtout responsable qui, du reste, caractérise la période de 1960 à ce jour.

Négritude et valeur d'une œuvre d'art

Lorsque Senghor essaie de définir l'activité poétique, il la compare au rôle mythique qui intervient après la période tribale. Celle-ci est à voir comme celle dont les horizons s'arrêtaient au monde environnant. Ce faisant, Senghor rejoint Mallarmé qui considère l'activité poétique comme une activité purifiante. Ceci reviendrait à dire que le poète moderne est le créateur des cultures contemporaines qui sont au-delà de l'entendement tribal traditionnel. O.R. Dathorne (P.XII – XIII) entrevoit cette activité à deux niveaux différents. Il s'agit de créer une chaîne de dialogue avec la deuxième audience qui contrairement à la première, ne participe pas directement à la création de l'œuvre dans une participation scénique. Cette création est à distance mais le créateur en tient compte et le fait participer à la dimension du beau qui doit convaincre tout le monde même si c'est de différentes manières. William Oxley, lui, entrevoit à travers la poétique un être humain, sans racines précises et devant s'en créer d'autres moins dans un sens platonique davantage vers l'archétype tribal ou familial. Celle-ci libère beaucoup d'espace aux mythes collectifs théogoniques, cosmogoniques et étimologiques.

Toutefois, l'attrait le plus important chez Senghor tourne autour des qualités de ces textes mythiques. Il s'agit des mythes existentiels qui sont contraires aux mythes littéraires ou privés (Claude Abastado, 1979) qui participent davantage de l'imaginaire. Il ne s'agit pas d'exprimer ses propres convictions ou celles liées à son imaginaire à l'exemple de plusieurs poètes romantiques. Senghor communique directement avec un passé vivant comme tout son peuple l'aperçoit, W. Oxley souligne ses mots : « Laissez-moi penser mes mots ». Pour Senghor le vivant et le mort cohabitent. La poésie devient un moyen d'accéder à la communion avec les morts.

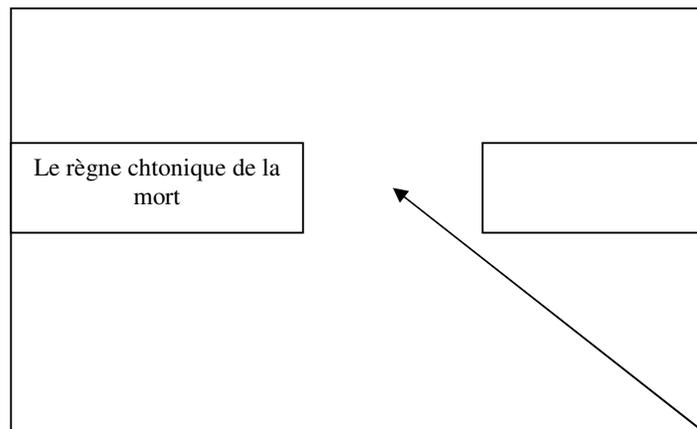
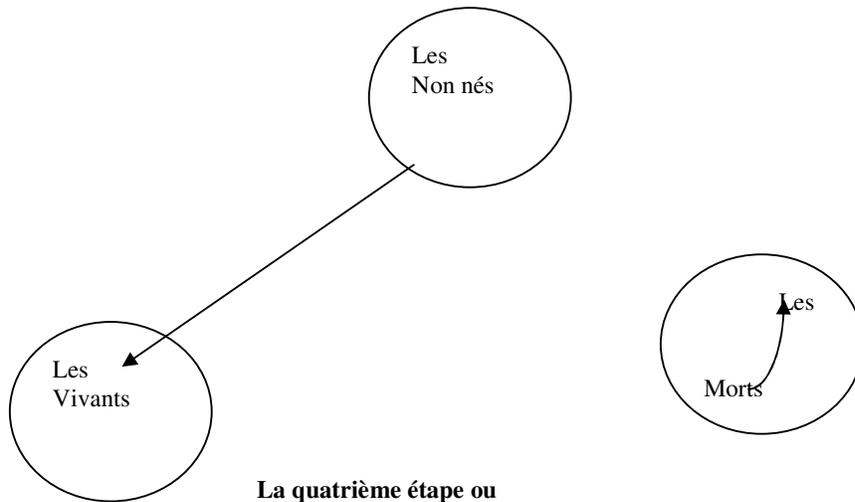
A travers « Nocturnes », Senghor relève un lien personnel à ce mythe existentiel. Il entrevoit, en effet, une muse Africaine à travers une référence ambiguë à une Négresse blonde aux yeux bleus. Il s'agit d'une Anima Divina, d'une Femme Africaine Mythique qui le poursuit partout et qu'il a baptisée « Signora ». C'est de cette muse qu'il naît la Négritude ou le mythe de conscience africaine. Elle devient une base solide des idées à émettre, de la beauté à décrire et à défendre. A ce niveau, l'expression « littérature engagée » peut alors avoir un sens par rapport au monde environnant et à l'univers. La Négritude (Discours au Ghana, 1961) se définit non comme une défense d'une peau ou d'une couleur, ni non plus un attachement à une race particulière, c'est le fait d'être averti, la défense et le développement des valeurs culturelles. C'est un mythe de la prise de conscience d'un groupe social particulier ou d'un peuple par rapport à sa situation. Dans ce sens, le poétique et le politique ne se sacrifient pas l'un à l'autre. Ils se complètent. Une image politique se constitue comme un art, où tout en passant par différents essais, s'exerce un travail au profit de la communauté humaine. Le monde africain est une large communauté non séparée du reste du monde et par sa culture, et par sa vision du gouvernement.

A la lumière de certains discours critiques et notamment des premiers de ce texte se référant à Wole Soyinka ou encore à Ezekiel M'phahlele (O.R Dathohrne, P. 219) qui y voient un Romanrtisme, on crorait que Senghor présente une vision fixe et limitée qui ne correspondrait pas ç une vision de la littérature ou simplement de l'art. nous souhaiterions que notre lecteur ne tombez pas dans ce piège. Pour ce faire, nous allons balancer la vision artiditique de Senghor par celle de Wole Soyinka à travers des analyses de plusieurs critiques. Ces considérations nous permettront de tirer certaines conclusions.

Selon Caleb Paul, Soyinka reconnaît que le nouveau monde (africain) découle davantage d'un choix d'un monde où la tradition est rejointe par la vision occidentale du monde. Ce dernier ne parvient pas surplomber les images du folklore qu'on ne peut trouver nulle part dans le monde occidental. Dans cette dynamique, l'accession à l'indépendance ne conduit pas nécessairement à une séparation ou à un changement notoire au sein de cette nouvelle culture. La colonisation et la décolonisation ne sont pas nécessairement séparables en ce qui concerne l'évolution de la culture.

Avec ce constat Caire W.D. Hughes reconnaît que Wole Soyinka appartient à un canon littéraire. Toutefois, il sort des normes européennes pour encourager un canon plus large en empruntant tout au moins les formes occidentales notamment à travers une maîtrise personnelle de la langue anglaise. Au mieux, il emploie des mots qui orientent l'attention vers l'Afrique. Déffinant le rôle de l'écrivain lors d'une conférence eu Suède, Soyinka insiste sur le fait que l'artiste a toujours fonctionné dans la société. il le considère aussi comme la voix de la vision de son temps (the Writer in Modern Africa, P. 21). Soyinka croit, dès lors, qu'il appartient à l'écrivain de donner une voix à son peuple. C'est ainsi qu'à l'exemple de Jonathan Swift, il n'hésite pas à exposer les ridicules de sa société quant au respect de la vie, des droits de l'homme, des violations des droits élémentaires.

La littérature de Wole Soyinka tourne autour des archétypes : Joseph, Hamlet, Gulliver, Ulysse et d'autres héros mythiques grecs qui lui servent d'arrière-gardes pour opérer ses entrées dans le monde moderne quant aux questions liées à l'héroïsme, au martyr, au voyage et au temps. A partir de sa culture Yoruba, il scrute les autres cultures pour en sortir avec une vision intégrée, intégrale et trouve ses éléments qui l'ont amené à la découverte d'une théodicée que Soyinka présente dans ces tableaux :



Le golfe de la transition ou la quatrième étape

Cette vision bien qu'africaine, Yorouba, laisse la pensée facilement découvrir l'influence égyptienne, grecque et occidentale parce que pour lui l'artiste est réformateur qui tire des leçons du passé pour projeter un bon avenir.

Il condamne la Négritude quant à une certaine idéologie tendant à défendre toute idée africaine comme excellente. Dans une interview, lorsqu'accusé d'emprunter de l'occident, Soyinka réplique que le monde est une petite communauté très serrée où la terre, les motanges, la pluie et le sentier ont une grande signification menant à la rencontre de Soi. La mort devient une partie active de la vie, une réponse même de la vie. Les formes folkloriques se retrouvent tout au long de voyage où devinettes, distons, jeu de mots-partie intégrale de la littérature orale – prennent un rôle symbolique dont la réponse se retrouve dans la mort. Il en découle que la mort pourrait, par moments, avoir plus de sens que la vie. Cette dernière est comparée à un chemin parsemé de plantes inutiles mais dangereuses pour tous ceux qui aspirent à atteindre à la meilleure partie de la vie : l'au-delà.

La terre aussi joue un rôle très important dans la culture Yorouba au point de se changer en un culte appelé Ogboni. Ce culte offre des sacrifices à la terre dont les défunts sont très proches. Au fait, toute la littérature de Soyinka procède d'une création mythique. Elle épuise tout autant – à l'exemple de Senghor, sans doute d'autres cultures.

Cette partie a voulu donner un aperçu de la vision artistique de Senghor et celle de Wole Soyinka. Le premier plonge dans la culture africaine en vue de permettre à l'Africain francophone de retrouver ses racines, les raisons de fierté qui peuvent lui permettre de faire face au monde et d'engager un dialogue avec le monde entier.

Sur base de ses acquis, l'Africain a la possibilité de se construire son monde et de prendre différentes initiatives artistiques et culturelles dans un monde dont la force se base désormais sur l'ouverture aux autres dans une symbiose culturelle. Il en découle une vision artistique, culturelle et politique pour un monde en développement. Soyinka reconnaît différentes divinités Yorouba qui se justifient dans différents rituels. Il découvre qu'il y en a d'autres de par le monde qui remplissent les mêmes fonctions en partant d'une bonne maîtrise de la langue anglaise, il entre dans une dynamique mythique théologique et cosmogonique où l'artiste reprenant son rôle traditionnel basé sur différents archétypes, dépasse ce rôle en se joignant aux dieux de créateurs créés à travers sa plume et créateurs eux-mêmes du monde environnant qui prend un sens sous l'impulsion créatrice du monde nouveau.

Ces deux visions du monde artistique se valent à tous les niveaux et ne soulèvent aucun aspect de guerre. Ils se complètent à merveille et dénotent de la même symbolique, du même rythme et des mêmes images malheureusement compris de différentes manières par certains critiques. Pour nous, Senghor et Soyinka sont dans le même courant de la littérature africaine où la production littéraire avant la colonisation, pendant la colonisation et après la colonisation a contribué à chaque étape à son développement. Ces deux auteurs ont orienté les jeunes écrivains à comprendre leur rôle et leur travail dans une Afrique en mutation. Ils leur ont donné un caché spécial de griot dans un monde aux influences multiples.

Malheureusement, l'accession aux indépendances n'a pas marqué une période de repos au profit des écrivains. Bien au contraire, les coups d'état, les dictateurs, la misère généralisée, l'immoralité et l'amoralité se reflètent dans beaucoup d'œuvres littéraires relayées par les productions musicales. Dans le monde anglophone, des noms tels que Dominic Mwaisho, Meja Mwangi, Peter Abrahams, Ezekiel Mphahlele, Wole Soyinka vont mettre en question les systèmes de gouvernement et la misère imposée au peuple.

De leur côté, les écrivains d'expression française Sony Labou Tansi, Paul Lomami Tchibamba, Nzuji, Vumbi Mdimbe, Pius Ngal vont à leur s'opposer à la déshumanisation du genre humain. Les uns et les autres vont aussi remettre en question la nature des relations entre le nord et le sud.

Conclusion

Les littératures africaines jadis très peu différenciées dans le monde oral où elles jouaient un rôle social lié aux événements quotidiens, à l'évolution de la vie, aux événements majeurs de la communauté. Elles ont subi l'évolution d'énormes changements à l'introduction de l'écriture. Les plus grands moments se situent autour de la conception de la négritude et des implications dans les écrits.

Si pour les uns, les francophones, au début du moins, l'accent a semblé plus être mis sur le passé, sur la nature innocente et la beauté des origines, l'évolution a démontré que le rôle de l'écrivain était d'affûter davantage les armes pour la survie de la chose publique. Plusieurs écrivains ont pris part aux combats divers à travers une « littérature engagée » pour la cause publique au point de subir exil, humiliation, emprisonnement.

Les anglophones, de leur côté, tout en condamnant l'aspect exagéré et trop glorifiant du passé, reconnaissent l'importance actuelle de l'évolution et de la responsabilité de l'écrivain sein de la société. Les pays anglophones se caractérisent encore aujourd'hui par l'implication collective dans le droit de l'homme, dans la résistance et dans le choix d'un futur commun.

In fine, nous constatons que les littératures font davantage une querelle des concepts et des présentations. En soi, toutes accordent la même place sociale à l'écrivain. Notre souhait est de voir les groupes littéraires se réunir souvent pour la remise en question des problèmes importants de l'heure et le rôle de l'écrivain dans les diverses mutations de l'Afrique. Il en va de même des techniques employées et des moyens de diffusion de leur production car leur combat reste le même : refléter l'Afrique et les stratégies qui dante des indépendances à son intégration dans la globalisation.

LA LITTÉRATURE CONGOLAISE EN RDC : LA TRAVERSEE DU DESERT
Par Christophe Cassiau,
Attaché de Recherche à la Bibliothèque Nationale -Kinshasa

La bibliographie de la RDC de 1960 à 2004, ouvrage dirigé par Paul TETE, va bientôt sortir aux éditions *Afrique Edition*.

Cet ouvrage recense plus de 10 000 notices bibliographiques, chiffre impressionnant qui place la RDC, en dépit d'un contexte économique et politique très défavorable, comme premier pays éditeur d'Afrique noire francophone⁶⁶ !

Antoine TSHITUNGU explique ce phénomène par « *l'ancrage de l'écriture sur des structures locales d'impression, d'édition et de diffusion, (.....) créée par les missionnaires (.....) explique pour une large part l'autonomie dont bénéficie le Congo belge, aujourd'hui encore, en matière de création culturelle et notamment dans la production du livre* »⁶⁷.

Encore, cet ouvrage n'a t'il recensé avec un maximum de précisions que les ouvrages recensés aux inventaires du Dépôt légal de la BNC. Faute de documents de référence et de catalogues, la production des villes de province n'a pu être recensée que sur la base d'informations parcellaires.

La sortie de cette somme est peut être l'occasion de s'interroger sur la réalité socio-économique à laquelle est rattachée cette abondante production éditoriale, en particulier son aspect littéraire, partie la plus sensible du fait de son rôle de miroir, ainsi que sur les conditions **de création et de circulation des biens culturels en RDC**.

Car, au delà des motifs de satisfaction sur cette abondance de titres, force est de constater que l'on ne produit plus de littérature en RDC depuis plus de 10 ans. Les étals des quelques librairies du pays n'offrent que quelques ouvrages réimprimés ou des invendus qui traînent depuis plusieurs années. Au Congo, peu de romans, de pièces de théâtre, de contes ou de poèmes (si ce n'est quelques tentatives d'auto édition). Ce ne sont pas les auteurs qui manquent, bien au contraire, les tiroirs regorgent de manuscrits et d'ébauches, la faute en revient surtout aux éditeurs qui, selon leurs propres dires, ne veulent plus tenter "l'aventure littéraire" !

Les éditions MEDIASPAUL n'ont publié qu'un seul roman depuis 1999⁶⁸, PAULINES n'a pas publié de littérature depuis 1972⁶⁹ et AFRIQUE EDITION, depuis 10 ans, s'est spécialisé dans la littérature scolaire et universitaire.

ZAMENGA, par exemple, est mort en laissant une dizaine de manuscrits inédits, jamais publiés faute d'éditeur.

Les chiffres du dépôt légal confirment ce constat : au cours des 5 dernières années, le nombre d'ouvrages de littérature enregistré est de 9,2 %⁷⁰ de l'ensemble de la production éditoriale.

Le résultat en est un milieu littéraire asséché, où certains pans entiers de la littérature ont disparu (en particulier, la littérature de jeunesse) et où la relève est inexistante⁷¹.

*** Une littérature sans public**

Les ouvrages littéraires édités depuis 20 ans ont un tirage moyen 3 fois moins important que celui d'un livre d'un autre domaine⁷². D'après les études que nous avons pu mener, le volume d'exemplaires imprimés tourne autour des 1000, ce qui classe la RDC au même niveau que le Val d'Aoste dans la production littéraire francophone.

Le public visé semble donc très restreint à la base.

A ceci se rajoutent les éternels problèmes des pays du tiers monde : analphabétisme récurrent (autour de

⁶⁶ Par exemple, la Bibliographie générale de la République du Congo, édité en 1994 par Carlo CAROZZI et Maurizio TIEPOLO recense 1 600 titres parus, pour un pays nettement moins peuplé que la RDC, il est vrai. Albert GERARD estimait en 1989 que l'on produisait autant de titres au Zaïre que dans toute l'Afrique de l'ouest francophone réunie.

⁶⁷ Antoine TSHITUNGU *Poète, ton silence est un crime*, éd. L'HARMATTAN, 2001.

⁶⁸ *L'empoisonneur* de Ndoki, éd. MEDIASPAUL, 2001.

⁶⁹ Il s'agissait de ce grand écrivain africain qu'est Alphonse DAUDET.

⁷⁰ *La production éditoriale de la Bibliothèque Nationale du Congo*, communication de Georges MULUMBA in Colloque sur « Les bibliothèques, le livre, l'écrit et les technologies de l'information et de la communication en RDC ». Décembre 2004.

⁷¹ Pour l'année universitaire 2004-2005, seuls 33 étudiants sont inscrits au département de lettres françaises de la Faculté de lettres de l'UNIKIN. 17 étaient inscrits au département de lettres africaines.

⁷² Etudes réalisées d'après le catalogue de 3 maisons d'édition locales ayant souhaité garder l'anonymat.

45 % d'après les derniers chiffres), difficultés financières rendant l'achat de livres impossibles (les livres coûtent très chers en RDC), difficultés matérielles (absence d'électricité pour la lecture ou l'écriture), culturelles (isolement impossible dans les sociétés africaines, civilisation de l'oralité).

Mais, en RDC se rajoutent d'autres difficultés, en particulier des problèmes de diffusion énormes (routes inexistantes, absence de librairies...) et une absence de politique gouvernementale encourageant la lecture (taxes nombreuses pour les libraires, éditeurs, importateurs, bibliothécaires, etc....).

Enfin, les publications sont souvent le fruit d'auto-édition, ce qui rend le milieu éditorial fragile et peu organisé.

Car, aujourd'hui, l'écrivain congolais est confiné dans une impasse : il n'est lu ni en RDC, du fait de problèmes énormes de distribution, d'une impossibilité de « médiatisation » et d'un lectorat confidentiel, ni en occident, faute de pouvoir entrer dans les circuits de l'édition parisienne, du fait de sa « belgitude » d'origine.

La littérature congolaise ne fait donc pas le poids économiquement parlant, et, à défaut, ne dispose pas de l'entregent nécessaire, malgré son abondance éditoriale et les succès incontestables de certains de ces écrivains à l'extérieur.

Pourtant l'émergence, dans les années 70, d'une forte créativité marquée par l'organisation de prix littéraires (Prix GOETHE, Prix NGONGO, Concours L.S.SENGHOR) et la naissance de nouvelles maisons d'édition comme le *Mont noir* avait fait naître beaucoup d'espoir⁷³. Les œuvres produites à cette époque, souvent issues de ce qu'on a, un temps, appelé « *L'école de Lubumbashi* »⁷⁴ restent toujours les textes de référence d'aujourd'hui, même s'ils sont introuvables du fait des problèmes importants de conservation des documents dans ce pays.

Lyliane KESTELOOT et Jacques CHEVRIER d'ailleurs, ne citent que Pius NGANDU NKASHAMA et Valentin Yves MUDIMBE dans leurs anthologies respectives⁷⁵.

De plus, certains ouvrages écrits par ZAMENGA, grand écrivain populaire de la fin des années 1970, comme « *Bandoki* » et « *Les hauts et les bas* » par exemple, pourtant publiés sous forme de feuilleton à l'origine, se vendaient à plus de 15 000 exemplaires⁷⁶.

Malheureusement, ces maisons d'édition, si elles ont incontestablement contribué à l'éclosion, un temps, d'un discours autonome congolais, ont vite été rattrapées par les difficultés économiques inhérentes au secteur de l'édition.

A ces difficultés objectives, s'ajoute l'absence quasi totale depuis 20 ans de stratégie commerciale et éditoriale chez les éditeurs et écrivains congolais. La « haute littérature » (essai, poésie, roman, critique littéraire) a toujours régné en maître alors que la para littérature est aujourd'hui inexistante : pas de feuilletons dans les journaux, de romans policier ou à l'eau de rose⁷⁷.

De même, la B.D est inexistante en RDC, si ce n'est à l'état de projet dans les cartons des jeunes créateurs doués issus de l'Académie des Beaux Arts. La courageuse initiative de Barly BARUTI avec le studio ACRIA n'a pas encore eu le temps de produire une œuvre locale conséquente.⁷⁸

Il s'agit, sans doute, d'un rendez vous manqué, tel que le souligne ZAMENGA : « *La Bande dessinée offre à nos pays composés de population en majorité de semi-lettrés, des possibilités de communication et de diffusion des messages et du savoir... alors que nos textes n'ont dépassé jusqu'à présent qu'une ou deux éditions, « Un croco à Luozi » en est à sa huitième.* »⁷⁹.

La para littérature contribuerait à fidéliser le lectorat moyen, à créer des habitudes dans le public et, surtout, à produire un contre discours face aux stéréotypes dévalorisants de l'Africain présent dans les romans d'espionnage (je pense à S.A.S, très populaire à Kinshasa) et dans des œuvres comme Tintin au Congo, dont les figurines sont vendues à tous les coins de rue⁸⁰.

Dans ce désert ambiant, saluons, tout de même l'originalité de la démarche de l'artiste *papa M'fumueto I^{er}* qui, sur les marchés de la capitale distribue ces histoires ronéotypées en quelques centaines d'exemplaires,

⁷³ A laquelle, on peut rajouter *Ngongi, La grue couronnée, Les presses africaines, Pipia, Panthère noire, Centre africain de littérature, Bobiso, Ndobu, Lokole, Propaza, Basenzi...*

⁷⁴ Cette localisation était due au transfert de la faculté de lettres à Lubumbashi.

⁷⁵ Lyliane KESTELOOT, pourtant née au Congo, ne signale la présence d'auteurs congolais que dans les éditions postérieures à 1981.

⁷⁶ Ce qui explique que les Editions MEDIASPAUL ont décidé en 2004 la réédition de deux titres de ZAMENGA : *Carte postale* et *Les hauts et les bas*, décision rarissime dans le milieu éditorial congolais.

⁷⁷ Comme par exemple, la collection Adoras des Nouvelles éditions ivoiriennes consacrée aux romans à l'eau de rose ou plus anciennement, la tentative fructueuse de ZAMENGA avec sa petite ONG littéraire Zola-NSI.

⁷⁸ Au contraire, ACRIA a permis, involontairement, à certains auteurs comme Fifi MUKOMA ou Pat MASONI d'émigrer à l'étranger.

⁷⁹ ZAMENGA B. *La littérature en Afrique*, éd. ZABAT

⁸⁰ Face à cette auto flagellation permanente, rêvons d'un Savonarole congolais qui, tel le souhait de Senghor avec les affiches de *Y'a bon Banania*, détruirait ces statues en un gigantesque autodafé.

dessinées en bicolore et écrites dans un lingala de la rue sur des sujets quotidiens très populaires.

Bel exemple d'une démarche, hors des sentiers battus, et des circuits commerciaux, dit traditionnels, copiés sur l'occident.

*** Une littérature de mimétisme**

Les différents royaumes apparus au Congo depuis le XVe siècle (Kongo, Téké, Kuba, etc...) ont produit un patrimoine oral d'une grande richesse et d'une grande diversité : épopée (Lianja de l'ethnie mongo, les chants Kasala des Luba), contes, théâtre Nkundo et autres formes de littérature orale ont fleuri sur cette terre. Cette influence a été énorme dans les premiers temps de l'histoire littéraire du Congo dans la mesure où la poésie, les contes, les fables et le théâtre étaient les genres les plus encouragés pendant la période coloniale à travers les concours et l'édition. Que ce soit A.R BOLAMBA, Stéphane KAOZE ou BADIBANGA, beaucoup ont œuvré pour la conservation et la pérennité du patrimoine oral et ont servi de passerelles entre oralité et écriture. Sans oublier le rôle joué par les clercs indigènes dans la retranscription par les missionnaires des contes traditionnels.

Aujourd'hui, peu d'ouvrages locaux continuent de retranscrire ce riche terreau.

Pourtant, avec l'exode urbain, la disparition des langues vernaculaires (concurrencées par les langues nationales), il devient fondamental de conserver par écrit ce patrimoine qui, progressivement, perd de son sens pour les jeunes générations.

En RDC, peu d'écrivains ont su recréer leur langue coloniale en la tropicalisant. Le français écrit y reste invariablement classique, même quand il s'agit des contes ou des fables.

Ceci peut s'expliquer par un certain mimétisme de la part des écrivains congolais par rapport à l'occident, éternel pôle d'attraction.

On pourrait y voir également la continuation d'une forme de « sous-culture » coloniale, pour reprendre l'expression de Bernard MOURALIS, qui, en cultivant une certaine fascination pour l'occident, dévalorise et marginalise la culture autochtone.

L'écrivain congolais serait-il le nouvel *évolué* de l'époque coloniale ?

Ce phénomène est d'autant plus curieux qu'il ne semble pas affecter d'autres formes d'expression artistique comme la danse et surtout la musique qui évolue sur un mode parfaitement autonome.

Enfin, il est assez stupéfiant de constater l'absence d'ouvrages littéraires congolais sur la guerre qu'a connu le pays pendant 6 ans.

Ce drame n'est pourtant pas absent des manuscrits des jeunes auteurs congolais, mais la RDC attend encore son écrivain emblématique capable de conceptualiser la somme de souffrance qu'a subi ce peuple.

Ce phénomène n'est cependant pas nouveau : il a fallu attendre 1973 pour que paraisse *Entre les eaux* de Valentin Yves MUDIMBE, première grande oeuvre de fiction traitant du souvenir des rebellions qui allaient déchirer le pays jusqu'en 1965.

Enfin, notons, à l'exception de Clémentine Faïk-Nzuji, l'absence de femmes d'envergure dans la littérature congolaise. Il s'agit là d'un phénomène bien africain qui étonne cependant dans un pays où le taux de scolarisation des filles est assez haut et qui compte Nele MARIAN parmi les pionnier(e)s de sa littérature.

*** Une littérature d'exil**

L'histoire du livre de Georges NGAL, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, est assez connue : un intellectuel africain tente d'écrire un roman capable d'unir les vertus de la littérature occidentale et de l'oralité africaine. Puni par les gardiens du temple, il sera condamné à une errance continuelle pour lui faire redécouvrir sa culture...

Ce roman illustre parfaitement la condamnation à l'exil dont souffrent les écrivains congolais majeurs.

Cette situation a toujours prévalu dans la littérature francophone négro-africaine, c'est notamment à Paris que L.G DAMAS, Léopold SEDAR SENGHOR ou Aimé CESAIRE ont jeté les bases de la négritude. Plus proche de nous, Camara LAYE, Mongo BETTI ou Tchicaya U Tam'si, entre autres ont été à un moment de leur existence des exilés.

La différence fondamentale est la rupture parfois irrémédiable des auteurs congolais avec leur pays d'origine.

Pratiquement plus aucun écrivain de renom n'est publié ou diffusé en RDC.

MUDIMBE vit aux E.U et produit en anglais, DJUNGU-SIMBA vit et publie en Belgique, Pius NGANDU NKASHAMA est directeur littéraire chez l'Harmattan. MUKULA KADIMA vit à Brazzaville.

Jean BOLYA et Achille NGOYE n'ont même jamais écrit de livres publiés en RDC et sont totalement inconnus dans leur pays d'origine. Dominique Mwankumi en est un autre exemple dans la littérature de jeunesse.

Pie TSHIBANDA, pour sa part, n'a pu faire connaître son ouvrage « *Un fou noir au pays des blancs* » auprès du

public congolais que grâce à une adaptation théâtrale locale qui connut beaucoup de succès durant les années 2003 et 2004.

De nos jours, la diffusion des textes congolais est dépendante d'éditeurs étrangers dont les motivations sont bien évidemment dépendantes des volumes de vente.

Cette absence d'écrivains de renom sur la scène congolaise est vécue comme un drame par les jeunes auteurs congolais, en mal de modèle et de chef de file.

Aujourd'hui, la création littéraire congolaise est extérieure et se dilue dans la sphère francophone, elle ne se distingue pas des autres productions de la francophonie, ces spécificités sont gommées.

Les œuvres, elles même, ne sont pas étudiées à l'université ou à l'école secondaire : leur lectorat est devenu occidental⁸¹.

Pourtant, il a été possible de vivre en RDC, et de produire en Europe, MUDIMBE ou NGAL l'ont largement démontré à une époque où Internet n'existait pas. De nos jours, Barly BARUTI continue une brillante carrière de bédéiste en Europe mais passe encore la majeure partie de son temps à Kinshasa où il produit beaucoup.

Pius NGANDU ne doit pas à sa qualité d'exilé le fait d'avoir pu être publié, puisqu'il ne s'est révélé qu'après son départ.

De même, il est également possible de rendre ses textes accessibles dans son pays d'origine, d'autres auteurs africains le font (Boubacar Boris DIOP, par exemple), par le biais de conférence ou d'atelier d'écriture.

En RDC, il n'en est rien, l'éloignement physique de l'auteur se double de la disparition de ses œuvres.

Plusieurs raisons peuvent expliquer cette désaffection, en premier lieu la situation politique qui a entraîné un exode de certains, obligés de demander l'asile en Europe ou au Canada.

Mais la principale raison reste économique.

En RDC, aucun écrivain ne vit de sa plume, le seul moyen pour un écrivain de gagner sa vie passe par les milieux littéraires et maisons d'éditions étrangers.

Mais peut être cet exil est-il aussi le prix à payer pour obtenir une forme de liberté ?

La Trahison des clercs

La confusion entre écriture et politique est une tradition très forte en RDC.

Le régime zaïrois a eu souvent à se louer des écrivains et poètes qui vantait, sans distanciation, ni critique, les immenses qualités et mérites du grand homme de cette époque. De cette façon, une « *poésie de cour*⁸² » est née et s'est développée durant plusieurs décennies. Le sens esthétique étant passé au second plan, les œuvres nées de cette époque sont maintenant oubliées.

Cette mode de la flagornerie littéraire fit un bref retour lors de l'arrivée au pouvoir du président KABILA. Les oraisons, et autres odes de circonstances fleurirent à cette occasion.

De même, le nombre d'hommes de lettres, d'enseignants, de professeurs congolais qui rentrent en politique est impressionnant.

Le courage de MUDIMBE, préférant l'exil aux honneurs douteux du MPR ou de ZAMENGA, démissionnant avec fracas de la SONECA (« *Nous pensons notamment à la politique politicienne ; dès qu'on y entre il est difficile d'en sortir blanchi.*⁸³ ») reste, pour l'instant isolé.

La république des professeurs, qui selon le Général MAYELE caractérisait le Zaïre, reste toujours d'actualité.

Cela pose un problème évident : quel regard critique, l'intellectuel ou l'écrivain congolais peut-il porter sur l'actualité de son pays quand lui-même fait parti des dirigeants ou aspire à y rentrer ?

Le Reniement des précurseurs

La première œuvre littéraire en langue française date de l'année 1910 avec un article de Stéphano KAOZE intitulé « *Psychologie des bantous* ».

La lecture de ce texte est assez stupéfiante par sa structure, sa finesse et son soucis de faire comprendre le peuple dont il est issu. Surtout quand on songe que KAOZE a écrit ce texte dans une langue qui n'est pas sa langue maternelle, dans un pays où l'enseignement du français ne devait guère dépasser 25 ans et où, surtout, la civilisation de l'écrit n'existait pas !!

En 1932, BADIBANGA publie un recueil de fables intitulé « *L'éléphant qui marche sur des œufs* », première œuvre de fiction congolaise.

⁸¹ *Florilège 6è, Florilèges 5è, Florilèges 4è*, anthologies littéraires publiées aux éditions LOYOLA sous la direction de BABUDAA ne comporte aucun extrait d'ouvrages congolais publiés à l'étranger. L'œuvre de MUDIMBE, par exemple, s'arrête à 1982.

⁸² Lire à ce sujet l'excellent article de Gerard MUKOKO, *La "poésie de cour" et ses quatre fondements pendant la deuxième république* in Congo Afrique, N°391

⁸³ ZAMENGA B. *op. Cit.*

Pourtant ces deux auteurs ne sont pas passés à la postérité. Les écrits de KAOZE restent en partie inédits et BADIBANGA est considéré, par beaucoup, comme le nom d'emprunt d'un colon farceur.

KADIMA ne considère même pas KAOZE comme un écrivain même s'il lui reconnaît une certaine importance de passeur entre les deux cultures.

Antoine TSHITUNGU KONGOLO, au contraire, estime que « *l'édition complète des écrits du premier prêtre autochtone du Congo devrait contribuer à la révélation de nombreux inédits ainsi que des documents tout aussi éclairants pour l'histoire.*⁸⁴ »

BADIBANGA, pour sa part, est ignoré et oublié. Tout simplement....

*** Ecrire en quelle langue ?**

Dès l'indépendance, la jeune république introduit le français comme langue d'enseignement dès la première année primaire et pour toute la durée de la scolarité. Du coup était abandonné l'immense et fructueux effort fait jusqu'alors par les pouvoirs publics et les éditeurs missionnaires (certes dans une certaine ambiguïté) de promotion des langues indigènes à l'école ainsi que la littérature traditionnelle. Ceci explique que depuis deux décennies, le nombre de texte en langue locale soit en très net recul.

Pourtant, Crispin NGALAMULUME estime que « *les écrivains francophones se tournent de plus en plus vers les langues congolaises pour s'exprimer*⁸⁵ ». Ce constat n'est valable que pour la production congolaise à l'étranger : 7 des 12 romans écrits en langue congolaise, qu'il recense, sont issus de maisons d'édition occidentales⁸⁶.

Aujourd'hui, en RDC, l'immense majorité des titres écrits en langue locale concerne les éditions religieuses et quelques publications financées par des ONG de développement communautaire.

Le reste, livres scientifiques, universitaires, juridiques etc..... Ne sont JAMAIS écrits dans une autre langue que le français. De toutes façons, les lecteurs, selon les libraires de la place, n'achètent pas du tout les livres non écrits en français.

Dernier Robinson sur son île, seul, peut être, José DIANZUNGU écrit encore ces ouvrages en langue kikongo⁸⁷. Pourtant, le français en RDC, s'il compte un nombre impressionnant de lecteur potentiel et constitue un élément de cohésion nationale, reste une langue minoritaire qui, sociologiquement, est une langue élitiste liée au savoir et au pouvoir et ne faisant pas parti intégrante de l'identité culturelle.

Tout cela fait de l'écrivain congolais, à l'image de ses confrères africains, un auteur double naviguant dans l'ambivalence en permanence entre deux cultures, si bien résumé par ZAMENGA : « *Nous avons commencé de traduire de français en kikongo notre œuvre BANDOKI ; la difficulté s'avère plus ardue que lorsque nous l'avons pensé en kikongo et écrite en français.*⁸⁸ »

*** Les critiques aux abonnés absents.**

Si la littérature congolaise est malade, la critique littéraire, sa nécessaire interface, est moribonde. Le nombre d'ouvrages critiques est inexistant, et si les critiques littéraires se réunissent, en particulier l'Association des Critiques littéraires de Kinshasa, leur production est faible. Il est vrai que depuis la disparition de *Lecture africaine* et des *Cahiers de littérature et de linguistique Appliquée* et la mise en léthargie du CELTA, ils n'ont plus de lieu pour s'exprimer.

Il n'y a plus de rubriques Artistique ou culturelles dans les quotidiens et les quelques comptes rendu de sortie d'ouvrages sont toujours l'œuvre de journalistes non spécialisés dans la matière.

Seuls la revue *Congo – Afrique* et quelques articles isolés dans *Le potentiel* et *Renâitre* viennent rappeler qu'il existe encore une vie littéraire en RDC.

Ce phénomène n'est pas nouveau, MATESO LOCHA soulignait déjà en 1974⁸⁹, « *il n'existe pas d'école de critique littéraire au Zaïre* », regrettant également que « *l'activité critique ait longtemps marqué le pas* ».

Il semblerait que cela n'est guère évolué...

* En guise de conclusion....

La littérature congolaise est aujourd'hui à la croisée des chemins. Orpheline de l'époque mobutiste qui avait perpétué la prise en charge par les pouvoirs publics coloniaux de l'activité culturelle, heureuse époque dont les écrivains sont encore nostalgiques, elle n'est jamais réellement sortie de son schéma de mimétisme occidental ou plutôt de « sous culture » néo-coloniale, pour reprendre l'expression de Aimé CESAIRE.

⁸⁴ Antoine TSHITUNGU, op. cit.

⁸⁵ Crispin NGALAMULUME, *La littérature congolaise*, éd. GLOBO, Sudbury, 2003.

⁸⁶ Souvent créés par des congolais de la diaspora, il est vrai.

⁸⁷ Quelques pièces de théâtre comme *Muana longa se*, ou *Ana nzinga* parus à LUOZI aux éd. NSAKU NE VUNDA ou des contes comme *Ku Kongo dia bimpa* aux éd. MBONGI.

⁸⁸ ZAMENGA B. op. Cit.

⁸⁹ MATESO LOCHA, « *La critique littéraire au Zaïre* », in Notre librairie spécial « **La littérature zaïroise** », pp. 119 – 133

Peut être cela démontre-t-il, simplement, que la littérature d'un pays ne peut réellement surgir que d'un processus d'émancipation politique et sociale et de construction nationale, étapes que la RDC n'a peut être pas encore atteintes...

LA LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE EN CHIFFRES : UNE ANALYSE STATISTIQUE.

**Par Daniel CANDA KISHALA,
Université de Lubumbashi**

Introduction

Les quelques mots qui constituent notre communication ressemblent à ce que, ailleurs, on appellerait la proclamation des résultats.

Ceci pour dire que, lorsque les chiffres se mêlent aux lettres, ce sont plutôt les chiffres qui portent le plus grand poids du message et traduisent entièrement toutes les acceptions du texte.

Faire le bilan, cela dénote nécessairement l'idée d'une appréciation. Apprécier fait penser en soi à la qualité. Enfin, c'est la qualité qui s'oppose, analytiquement, à la quantité.

Faire un bilan veut donc dire porter un jugement de valeur qualitative et/ou quantitative sur un domaine, sur un travail déterminé. Or la quantité, comme valeur, exige des procédés d'appréciation différents de ceux relatifs à la qualité.

Voilà pourquoi nous avons jugé utile et même incontournable de poser la problématique des statistiques en littérature négro-africaine. Toutefois, si le terme de « statistique » semble assez générique et même trop général, pour nous il est simplement question de tirer quelques significations conséquentes et quelques rapports logiques de certains chiffres relatifs principalement à la nationalité des écrivains, aux genres littéraires, aux éditions et auto-éditions, à la période de publication, etc.

Disons-le tout de suite, ce travail est un demi parcours puisqu'il présente ses résultats partiellement, autrement dit ses résultats couvrent la période allant de 1960 à la fin des années 80. Nous tablons nos chiffres sur trois décennies : 60, 70 et 80. Les résultats définitifs devront inclure la décennie 90 et le début du nouveau millénaire.

Notre seul terrain d'enquête restera documentaire et, pour ce faire, nous nous sommes largement servi d'un catalogue de la collection « Notre Librairie » N° 94, intitulé *2500 titres de littérature, Afrique subsaharienne*.

1. La globalité des chiffres.

Nous avons retenu 19 nationalités reprises au total dans le catalogue comme nationalités francophones pour leur productions littéraires.

Les écrivains de ces différents pays ont été recensés dans les trois genres principaux que sont le roman, la poésie et le théâtre. Ils sont au nombre de 966 et ils ont produit environ 1528 titres, soit une moyenne de 1,5 titre par écrivain. Une telle moyenne, disons-le tout de suite, est loin de refléter une professionnalisation dans le métier de l'écriture

Voici, par ordre d'importance, la production littéraire par pays, jusqu'aux environs de 1988.

N°	Noms de pays par ordre d'importance	Nombre de titres produits	Nombre d'auteurs	Moyenne par auteur	Pourcentage de productivité
1	Cameroun	300	175	1,7	19,63 %
2	Zaïre (*)	239	153	1,5	15,64
3	Sénégal	200	118	1,6	13,08
4	Côte-d'Ivoire	175	100	1,7	11,45
5	Congo Brazza	147	81	1,8	9,62
6	Bénin	73	46	1,5	4,7
7	Mali	73	48	1,5	4,7
8	Guinée	57	41	1,3	3,7
9	Togo	39	28	1,3	2,5
10	Burkina Faso	29	18	1,6	1,89
11	Gabon	29	20	1,4	1,89
12	Niger	28	20	1,4	1,83
13	Centre Afrique	19	11	1,7	1,2
14	Tchad	13	11	1,1	0,85
15	Mauritanie	07	06	1,1	0,45
16	Rwanda	06	04	1,5	0,39
17	Somalie	04	02	2	0,26
18	Nigeria	04	04	1	0,26
19	Burundi	02	01	2	0,13
20	Sans nationalité	83	79	1,05	5,43

(*) A cette période la R.D.Congo s'appelait Zaïre.

Une liste comme celle que nous venons de présenter est un arbre qui cache la forêt car, il est vrai, chacun des cinq pays pilotes a ses spécificités que nous essayerons de souligner par l'évocation des chiffres en rapport avec quelques rubriques du tableau.

2. Chiffres en rapport avec la nationalité:

Tel que le tableau ci-haut l'a montré, il y a une lacune de répertoire qui consiste à mentionner 79 écrivains comme sans nationalité connue pour 83 titres, soit une moyenne de 1,05 et 5,4% de productivité sur l'ensemble des titres. Ces chiffres ne sont pas minimes.

La leçon à en tirer est toute simple. Le catalogue n'a pas eu accès aux informations fiables sur certains écrivains dès lors qu'ils ne sont connus qu'à peine pour leur origine.

3. Chiffres en rapport avec les années de publication:

La répartition par décennie est la suivante :

années 60 : 201 titres, soit une productivité de 13,15 %

années 70 : 570 titres, soit 37,3%

années 80 : 698 titres, soit 45,68%.

En termes de croissance, elle est de l'ordre de :

24,14% pour les années 70 et

8,37% pour les années 80.

Quelle conséquence faut-il en tirer ?

Si la décennie 70 culmine en productivité littéraire, l'histoire peut nous renseigner sur la situation sociopolitique de l'ensemble du continent africain. En effet, cette décennie correspond à une certaine désillusion du peuple qui n'a aucun sursis à accorder, qui n'a plus rien à attendre. Les nouveaux maîtres, dans la plupart des pays, ont acquis le pouvoir par la force, en remplacement de ceux qui avaient lutté pour l'accession à l'indépendance.

La croissance ainsi constatée est donc l'expression chiffrée d'une certaine prise de conscience. Pensons particulièrement à la R.D. Congo qui, entre les deux premières décennies connaît une croissance de 25,94%.

Le Congo Brazza, qui se situe quasiment dans les mêmes zones de turbulence enregistre 35,37%.

Et même si cette époque correspond, pour le Sénégal et la Côte-d'Ivoire, à une période de stabilité et de développement relativement exemplaires du continent, en marquant respectivement une croissance de 25% et 12,5%, notre thèse peut encore se vérifier pour le Cameroun où les 31,6% de croissance sont assez révélateurs d'un flottement d'unité nationale.

Les différentes crises sociopolitiques à stigmatiser entre ces deux décennies ne nous laissent guère indifférent à l'égard de la situation des écrivains sans nationalité. Exilés certainement et clandestins parfois, ils indiquent une croissance de 62,65% entre 1970 et 1988. C'est sans doute ici encore le clairon de la diaspora en expansion.

4. Chiffres en rapport avec les genres :

Loin de nous l'intention de susciter la polémique liée au choix du genre littéraire quant à son expressivité idéologique.

En Afrique sub-saharienne, le roman, la poésie et le théâtre se présentent pareillement comme ces « armes miraculeuses » dont on se sert pour extérioriser son for intérieur, pour dénoncer le mal. « A supposer que l'image négro-africaine soit différente de l'image occidentale, cela s'expliquerait plutôt par l'expérience spécifique du Négro-africain, son imaginaire, sa tradition littéraire ». ⁹⁰

Un tel postulat nous pousse à placer au même titre, au même niveau les trois genres d'autant plus que le roman, en Afrique sub-saharienne, comprend plus les sous-genres comme le conte, la nouvelle, le récit tout court.

Pour cela, « il paraît nécessaire de considérer le roman africain, autant que le théâtre et la poésie d'Afrique comme un prolongement de la parole orale artistique qui prospérait en Afrique avant que les Africains n'aient appris à lire et à écrire » ⁹¹

En ces termes, l'on peut constater, sur les 1528 titres au total :

615 titres de roman, soit 40,24%
639 titres de poésie, soit 41,81% et
274 titres de théâtre, soit 17,93%.

Sur le plan diachronique, de curieuses pistes s'offrent à explorer et elles mènent certainement loin, par exemple :

- durant la décennie soixante, 59,2% des titres produits relèvent de la poésie, 21,89% relèvent du roman et 18,9% du théâtre ;
- durant la décennie soixante-dix par contre, les rapports se confinent et rivalisent : 41,2% pour la poésie, 36,6% pour le roman et 22,1% pour le théâtre ;
- finalement, durant la décennie quatre-vingts, les rôles s'inversent : 49,8% des titres sont des romans, 36,8% de la poésie et 13,3% du théâtre.

C'est autant dire que le roman, en Afrique, a connu une croissance de l'ordre de 49,4% pendant plus ou moins 28 ans ; la poésie 21,5% et le théâtre 20%. Il faut, en outre, faire remarquer comment certains pays battent des records :

- En poésie, c'est le Zaïre (la R.D.C.), avec 119 titres, suivi du Cameroun avec 117 titres.
- Au roman, c'est le Sénégal avec 103 titres suivi du Cameroun avec 101 titres puis du Zaïre avec 84 titres.
- Au théâtre, le Cameroun affiche 82 pièces, suivi de la Côte-d'Ivoire pour 37 pièces et du Zaïre avec 36 pièces éditées.

L'on pourrait ainsi se rendre compte que, à la fin de la décennie quatre-vingts, chaque genre possède un meneur.

⁹⁰ Amadou Kone, « Figures d'hier et d'aujourd'hui : vers une nouvelle perception du roman africain » in *De paroles en Figures, essais sur les littératures africaines et antillaises* ; Montréal, Harmattan, p. 25.

⁹¹ *Opcit.*, p.27

5. Chiffres en rapport avec l'édition :

Il faut d'emblée reconnaître ici l'expressivité du langage des chiffres. Pour les 1528 titres répertoriés, 815 titres sont édités à l'étranger, soit 53,33% ; tandis que 713 titres sont édités sur le sol national de l'écrivain, soit 46,66%.

En termes de genres littéraires, c'est la même situation que l'on observe : le roman s'édite à 57,07% à l'étranger ; la poésie, à l'échelle de 55,08%. C'est plutôt le théâtre qui fait exception à cette alternative de l'ailleurs, il s'édite, pour des raisons que l'on peut explorer, à 59,12% au pays du dramaturge.

En termes de chronologie également, le phénomène est récurrent.

Dans les années soixante, l'édition étrangère est de l'ordre de 58,7% globalement.

La décennie soixante-dix connaît tout de même une régression : 52,4% d'édition à l'étranger.

La décennie quatre-vingts connaît une relance du taux car le livre continue à s'éditer à l'étranger à 56,59%.

A ce stade, une question fondamentale s'impose dès lors que nous nous rendons compte que l'écrivain négro-africain est tributaire de l'édition étrangère.

A quel « étranger » l'écrivain africain a-t-il recours le plus souvent pour l'édition de son livre ? Est-ce l'étranger extracontinental ou l'étranger extranational ?

Ce questionnement nous a poussé à examiner les maisons d'édition proprement dites pour chaque titre recensé. Nous avons ainsi discerné les éditeurs africains et ceux d'Europe ou d'ailleurs.

Pour un total de 1502 titres avec éditeur mentionné :

778 titres, l'éditeur est africain, soit 51,79%, tandis que

724 titres, l'éditeur est en Europe ou ailleurs, soit 48,2%.

Cela nous aide alors à comprendre que l'« étranger » où l'écrivain négro-africain édite ses livres c'est un « ailleurs » extranational. Sans doute pour contourner quelque peu la censure locale ou, encore, que la plupart des écrivains vivent sur un sol d'accueil. C'est en cela que l'apport de l'Europe en cette matière de l'édition du livre n'est pas négligeable.

Une autre question pourrait se poser en toute évidence, celle de savoir qui, en Afrique et en Europe, est le plus grand éditeur de la littérature négro-africaine pendant les trois décennies explorées.

En haut du tableau, pour l'Afrique sub-saharienne :

- N.E.A. (Nouvelles Editions Africaines), basées au Togo, au Sénégal et en Côte-d'Ivoire, elles enregistrent 174 titres soit 22,36% et battent le record dans tous les trois genres.
- CLE, au Cameroun, suit avec 103 titres, soit 13,23%

Quant aux éditions européennes, c'est :

Présence Africaine, à Paris, qui prend 14,36% des titres, avec 104 titres sur 724 et un record de titres au roman.

Saint-Germain-des-Prés, à Paris, décroche 70 titres, soit 9,6%, avec un record en poésie.

La question de l'autoédition est assez remarquable en littérature négro-africaine, et le catalogue consulté l'ayant indiqué, de ce fait, le phénomène ne passe pas inaperçu.

En effet, nous constatons que, sur 713 titres édités sur le sol national de l'auteur, 54 titres le sont « chez l'auteur » lui-même.

Mais le plus frappant c'est lorsque l'on constate que le Cameroun, à lui seul, dans ce dossier sans doute délicieux, enregistre 40 titres « chez l'auteur ». Pourtant, et l'on peut s'en convaincre, le Cameroun dispose de maisons vedettes de l'édition africaine du livre. Il y a lieu de considérer que le phénomène de l'autoédition ne peut être résolu seulement avec la présence de maisons célèbres d'édition. Cette illustration du Cameroun en est une preuve !

Conclusion

Une manière de boucler notre propos, puisque la conclusion reste à tirer plus tard dès que la décennie 90 sera exploitée, c'est de rappeler qu'un tel travail, statistique avons-nous dit, ne peut avoir pour unique source que les catalogues en vigueur et qui, pour s'élaborer du reste, devraient être pointilleux sur les informations bibliographiques. Sans cela, certaines œuvres peuvent paraître de parution marginale.

En outre, que ce soit en termes de genres ou en termes de décennies, qui ont servi d'entrées du tableau, ou encore les éditons locale et étrangère comme sous entrées, nous avons la certitude que seuls les chiffres du global, c'est-à-dire le total, permettent de comparer, de juger et de conclure.

Puisque nous n'avons qu'un total partiel des titres catalogués, nous en dirons davantage prochainement.

ANNEXES

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Totale titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
	BENIN	60		1	1	2		2	11	13		0	4	4		3	16
	70		2	4	6		9	3	12		2	2	4		13	9	22
	80		0	10	10		0	14	14		0	1	1		0	25	25
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		2	0	2		4	0	4		1	0	1		7	0	7
	Total	12	5	15	20	25	15	28	43	9	3	7	10	46	23	50	73

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Totale titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
	BURKINA FASO	60		0	1	1		1	0	1		0	1	1		1	2
	70		1	4	5		0	7	7		0	0	0		1	11	12
	80		2	1	3		2	7	9		0	1	1		4	9	13
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		1	0	1		0	0	0		0	0	0		1	0	1
	Total	7	4	6	10	9	3	14	17	2	0	2	2	18	7	22	29

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Totale titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
	BURUNDI	60															
	70																
	80		0	2	2										0	2	2
	90																
	S.D																
	Total	1	0	2	2	0			0	0			0	1	0	2	2

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Totale titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
	CAMEROUN	60		5	3	8		15	9	24		10	0	10		30	12
	70		28	15	43		29	22	51		31	12	43		88	49	137
	80		22	23	45		11	22	33		19	2	21		52	47	99
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		5	0	5		9	0	9		8	0	8		22	0	22
	Total	61	60	41	101	64	64	53	117	50	68	14	82	175	192	108	300

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
CENTRAFRIQUE	60		0	0	0		1	3	4		1	0	1		2	3	5
	70		0	2	2		1	2	3		0	2	2		1	6	7
	80		0	7	7		0	0	0		0	0	0		0	7	7
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		0	0	0		0	0	0		0	0	0		0	0	0
	Total		6	0	9	9	2	2	5	7	3	1	2	3	11	3	16
CONGO BRAZZA	60		0	1	1		0	3	3		2	0	2		2	4	6
	70		2	15	17		5	20	25		2	14	16		9	49	58
	80		2	26	28		11	28	39		3	6	9		16	60	76
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		1	0	1		3	1	4		2	0	2		6	1	7
	Total		20	5	42	47	44	19	52	71	17	9	20	29	81	33	114
COTE D'IVOIRE	60		0	8	8		1	13	14		3	4	7		4	25	29
	70		15	8	23		5	11	16		6	6	12		26	25	51
	80		30	13	43		17	16	33		8	10	18		55	39	94
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		0	0	0		0	1	1		0	0	0		0	1	1
	Total		43	45	29	74	37	23	41	64	20	17	20	37	100	85	90
GABON	60		0	0	0		1	1	2		0	0	0		1	1	2
	70		0	2	2		4	5	9		1	0	1		5	7	12
	80		0	10	10		0	3	3		0	1	1		0	14	14
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		0	0	0		0	0	0		1	0	1		1	0	1
	Total		8	0	12	12	10	5	9	14	2	2	1	3	20	7	22

PAYS	ROMAN					POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Total auteurs	Total édition locale		Total titres	
			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Total édition	étrangère		
GUINEE	60		0	0	0		1	5	6		0	2	2		1	7	8	
	70		0	16	16		1	4	5		0	2	2		1	22	23	
	80		0	13	13		5	3	8		0	1	1		5	17	22	
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/	
	S.D		2	0	2		1	0	1		1	0	1		4	0	4	
	Total		19	2	29	31	17	8	12	20	5	1	5	6	41	11	46	57

PAYS	ROMAN					POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Total auteurs	Total édition locale		Total titres	
			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Total édition	étrangère		
MALI	60		2	5	7		0	5	5		0	1	1		2	11	13	
	70		5	8	13		3	6	9		3	7	10		11	21	32	
	80		5	17	22		3	1	4		0	1	1		8	19	27	
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/	
	S.D		1	0	1		0	0	0		0	0	0		1	0	1	
	Total		26	13	30	43	13	6	12	18	9	3	9	12	48	22	51	73

PAYS	ROMAN					POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Total auteurs	Total édition locale		Total titres	
			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Total édition	étrangère		
MAURITANIE	60		0	0	0		0	1	1		0	0	0		0	1	1	
	70		0	1	1		0	2	2		0	1	1		0	4	4	
	80		0	2	2		0	0	0		0	0	0		0	2	2	
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/	
	S.D		0	0	0		0	0	0		0	0	0		0	0	0	
	Total		2	0	3	3	3	0	3	3	1	0	1	1	6	0	7	7

PAYS	ROMAN					POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Nombre auteurs	Edition locale		Total titres	Total auteurs	Total édition locale		Total titres	
			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Edition	étrangère			Total édition	étrangère		
NIGER	60		0	1	1		0	0	0		0	0	0		0	1	1	
	70		1	7	8		1	3	4		0	1	1		2	11	13	
	80		2	6	8		0	4	4		1	0	1		3	10	13	
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/	
	S.D		1	0	1		0	0	0		0	0	0		1	0	1	
	Total		11	4	14	18	8	1	7	8	1	1	1	2	20	6	22	28

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
NIGERIA	60		0	0	0		0	0	0		0	1	1		0	1	1
	70																
	80		0	2	2		0	1	1		0	0	0		0	3	3
	90																
	S.D																
Total		2	0	2	2	1	0	1	1	1	0	1	1	4	0	4	4

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
RWANDA	60																
	70		0	0	0		0	1	1		1	1	2		1	2	3
	80		0	0	0		0	1	1		0	1	1		0	2	2
	90																
	S.D																
Total		0	0	0	0	2	0	2	2	2	1	2	3	4	1	5	6

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
SENEGAL	60		2	8	10		3	17	20		0	0	0		5	25	30
	70		21	12	33		19	17	36		4	7	11		44	36	80
	80		31	29	60		6	9	15		12	2	14		49	40	89
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		0	0	0		0	0	0		0	1	1		0	1	1
Total		61	54	49	103	38	28	43	71	19	16	10	26	118	98	102	200

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
SOMALIE	60																
	70		0	0	0		0	3	3		0	0	0		0	3	3
	80		0	1	1		0	0	0		0	0	0		0	1	1
	90																
	S.D																
Total		1	0	1	1	1	0	3	3	0	0	0	0	2	0	4	4

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
TCHAD	60		0	1	1		0	0	0		1	0	1		1	1	2
	70		0	1	1		0	0	0		1	3	4		1	4	5
	80		0	2	2		0	0	0		0	3	3		0	5	5
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		0	0	0		0	0	0		1	0	1		1	0	1
	Total		4	0	4	4	0	0	0	0	7	3	6	9	11	3	10

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
TOGO	60		1	0	1		1	1	2		1	1	2		3	2	5
	70		1	2	3		2	0	2		0	0	0		3	2	5
	80		10	6	16		7	2	9		3	1	4		20	9	29
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		0	0	0		0	0	0		0	0	0		0	0	0
	Total		16	12	8	20	8	10	3	13	4	4	2	6	28	26	13

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
ZAIRE	60		2	1	3		19	2	21		5	0	5		26	3	29
	70		16	16	32		31	11	42		13	4	17		60	31	91
	80		31	17	48		33	16	49		8	4	12		72	37	109
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		1	0	1		7	0	7		2	0	2		10	0	10
	Total		51	50	34	84	78	90	29	119	24	28	8	36	153	168	71

PAYS	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL				
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère	Total titres
SANS NATION	60		0	1	1		1	2	3		1	0	1		2	3	5
	70		3	1	4		2	6	8		0	0	0		5	7	12
	80		7	16	23		8	28	36		4	1	5		19	45	64
	90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
	S.D		0	0	0		2	0	2		0	0	0		2	0	2
	Total		27	10	18	28	46	13	36	49	6	5	1	6	79	28	55

TOTAUX	ROMAN				POESIE				THEATRE				TOTAL			
	Décennies	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Total titres	Nombre auteurs	Edition locale	Edition étrangère	Totale titres	Total auteurs	Total édition locale	Total édition étrangère
60		13	31	44		46	73	119		24	14	38		83	118	201
70		95	114	209		112	123	235		64	62	126		271	299	570
80		142	206	348		103	154	257		58	35	93		303	395	698
90		/	/	/		/	/	/		/	/	/		/	/	/
S.D		14	0	14		26	2	28		16	1	17		56	3	59
Total	376	264	351	615	406	287	352	639	182	162	112	274	966	713	815	1528

**LA QUESTION D'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE
EN RDC : PARCOURS HISTORIQUES ET PROBLEMES.**

**Par JP. Bwanga Zanzi, Mukadi Kabongo ; Nyembo Ndobezya
Universite de lubumbashi.**

Introduction

L'enseignement du français dans notre pays vise une acquisition de compétences dans la maîtrise de la langue. Dans cette acquisition, les 3 points à savoir : parler, lire et écrire constituent la principale cible de ces compétences linguistiques. L'acquisition du français en RDC s'effectue principalement par l'enseignement de la grammaire et des textes littéraires : La grammaire enseigne les normes syntaxiques de la langue, tandis que l'étude littéraire qui d'une part s'illustre par l'étude des textes, assure entre autres : L'amélioration et l'enrichissement progressifs des moyens d'expression orale et écrite ; La juste compréhension des textes ; La découverte des idées ou sentiments exprimés par l'auteur, leur progression et la manière dont ils sont exprimés. Dans cet ensemble qui vise la possession de la maîtrise de la langue charrient avec elle, le sens du relatif, l'attitude critique, l'esprit de rapprochement et de synthèse, la compréhension du présent à la lumière du passé et inversement. D'autre part, l'étude littéraire s'illustre par l'étude de la littérature qu'on appelle souvent dans l'enseignement, l'histoire de la littérature. En RDC, l'enseignement de la littérature ou de l'histoire de la littérature ne constitue pas une fin ; il est plutôt un moyen qui aide à la compréhension des thèmes et des textes. Il est un moyen pour faire comprendre des témoignages. L'enseignement de la littérature ou de l'histoire de la littérature se constitue de la littérature française et de la littérature négro-africaine (bien entendu, d'expression française). Cette dernière qui a intéressé plus particulièrement notre attention vaut la peine d'être examinée sur ses parcours historiques et ses problèmes dans son enseignement.

L'enseignement de la littérature négro-africaine au Congo est quasi-indissociable de celui de la littérature française. La littérature négro-africaine est indissociable de la littérature française, dans la mesure où celle-ci est fille de celle-ci qui est son modèle d'inspiration : la littérature négro-africaine est dissociable de la littérature française, selon que les productions artistiques portent le cachet du fond culturel. Parfois encore, il n'en est pas question.

Les parcours historiques et les problèmes d'enseignement de la littérature négro-africaine en RDC peuvent être principalement rattachés à deux grandes bases. Nous citerons ici : l'évolution des dispositions légales et l'évolution l'enseignement de cette littérature.

1. PROBLEMES ET EVOLUTIONS DES DISPOSITIONS LEGALES

Depuis 1885 à nos jours, trois réformes seulement ont profondément marqué l'enseignement primaire et secondaire en RDC. Ces réformes ont un impact sur l'enseignement de cette littérature tant que chaque réforme traduit les visions et les orientations selon leurs objectifs qui varient selon les temps et qui justifient les réformes :

Si, à la réforme de 1948 qui répondait au souci de former du personnel subalterne nécessaire à l'accroissement de la production des grandes sociétés privées, l'enseignement du français était nécessaire dans la communication, l'enseignement de la littérature ne cadrait pas avec les visions du colonisateur. Encore moins la littérature négro-africaine n'avait aucune considération devant le colonisateur paternaliste. A la réforme de 1958 qui imposait le plan d'étude et le programme métropolitain, la littérature négro-africaine n'avait jamais de la place dans l'enseignement du français tant le modèle littéraire était l'Occident et spécialement la France.

En 1961, la réforme a plutôt tenté d'unifier les différents régimes nés de l'application du programme métropolitain (programme de 1948, programme de 1958, métropolitain officiel, programme métropolitain des écoles catholiques). Les dispositions de la réforme de 1961 vont jusqu'à la réforme de 1981, la réforme de 1974 n'ayant pas réussi.

La période qui va de 1961 à 1981 a vu naître en RDC le souci de reprocher les élèves qui apprennent le français, des réalités qui les entourent, par les productions littéraires négro-africaines. De ces textes est née aussi la nécessité de connaître leurs producteurs et toute leur entreprise, d'où la nécessité de l'histoire de la littérature négro-africaine. Tout aussi, le souci en même temps de promouvoir la littérature négro-africaine, sous l'influence de l'indépendance. Ce qui est vrai de toute cette période, est que cette littérature -négro-africaine n'a jamais été comparée à la littérature française qui, pour sa part, est constituée d'une planification documentaire. Progressivement, s'est affermie l'idée autre fois lointaine, celle d'une littérature négro-africaine qui avait déjà

pris naissance, sous d'autres cieux, par l'assemblage de quelques documents. Cet éveil, jusqu'à la réforme de 1981, a fait dans la même progression, parler des productions congolaises et de leurs artistes littéraires.

En 1981, s'est effectuée la dernière réforme, connue de l'expérience de la RDC. De tout ce temps non seulement dans notre pays s'effectue l'enseignement de la littérature négro-africaine, mais aussi de la littérature congolaise tant celle-ci a pris du développement et de la valeur dans la production.

Dans l'évolution de la littérature négro-africaine, la gestion d'enseignement de cette littérature va de la littérature africaine dont elle tire origine et de laquelle aujourd'hui elle tend à devenir sœur, jusqu'à la littérature congolaise :

a) l'origine de l'enseignement de la littérature négro- africaine en RDC

L'enseignement de la littérature négro – africaine dans ce pays n'a pu être opérationnel qu'après l'indépendance. Quel que fut l'état de cette littérature, l'avant indépendance appartient à un programme métropolitain paternaliste. Le modèle est l'illustration littéraire occidentale de la langue française.

b) l'évolution de l'enseignement de la littérature négro-africaine en RDC

L'enseignement de la littérature négro-africaine a accordé, dans un premier temps, beaucoup d'importance sur les productions des autres pays, celle de la RDC ayant connu un retard. Ce retard littéraire par rapport aux anciennes colonies françaises s'explique par trois faits principaux :

-le retard de l'implantation de l'administration belge/

-le type même de politique coloniale

-la réticence à organiser pour les Noirs un enseignement secondaire et universitaire susceptible de former une élite. A la lumière de tous ces détails nous fixerons que l'enseignement de la littérature négro-africaine s'est assimilé à celui de la littérature française occidentale considérée comme la base du ce genre de production artistique en français. La littérature négro-africaine s'enseigne dans notre pays comme compétence et réalisation des

négro-africains d'expression française. Elle est, par conséquent, une étape de croissance, ce qui justifie aussi que son enseignement n'est pas encore assez équipé didactiquement alors qu'il continue à se rassembler.

2. L'ENSEIGNEMENT DE LA LITTÉRATURE NÉGRO-AFRICAINE

1. L'Enseignement de la littérature négro-africaine au secondaire

L'enseignement de la littérature négro-africaine est mélangé sans restriction avec la littérature française quant aux textes destinés à l'étude littéraire, dans les manuels d'enseignement secondaire en République Démocratique du Congo. Il y a lieu, dans cet enseignement, de distinguer :

La quantité de la littérature négro-africaine face à la littérature étrangère ;

La quantité de la littérature négro-africaine selon les principaux genres exploités ;

La quantité de la littérature congolaise dans cet enseignement de la littérature négro-africaine.

1° La quantité de la littérature négro-africaine devant celle de la littérature étrangère

Nos considérations sont parties du tableau chiffré résultant du dépouillement des textes dans les manuels utilisés pour l'étude littéraire au secondaire.

Nous avons réalisé par les données de ce dépouillement le tableau de l'annexe I

Ce tableau présente le nombre des textes destinés à l'étude littéraire, par manuel, par degrés et dans l'ensemble. De cet ensemble, face aux textes d'auteurs étrangers, les textes d'auteurs négro-africains représentent :

22,5 % au 1^{er} degré

21,4% au 2^e degré

31,9 au 3^e degré

De la considération globale, il se dégage que la quantité de la littérature négro-africaine ne représente que 16,5% soit le 1/6 de l'enseignement global dans l'étude littéraire au secondaire. Cette quasi insignifiance statistique de la littérature négro-africaine traduit sa réalité, non seulement parce qu'elle cadre avec la situation sur le terrain, mais aussi elle rejoint le profil de la conception métropolitaine dont l'ombre et les impacts n'ont pas disparu. Dans le programme d'enseignement métropolitain le modèle littéraire n'est que l'occident et principalement la France. Les instructions ne faisaient nullement cas de la littérature négro-africaine.

De l'assouplissement ou de la modification du programme métropolitain, principalement par les réformes de l'enseignement, il s'est assimilé tout au long du temps les textes de la littérature négro-africaine par un souci qui va en croissance, selon qu'il est mieux estimé d'apprendre la langue aux élèves dans l'étude littéraire par les textes dont les réalités renferment leur expérience. Ce souci se découvre dans l'image présentée par les manuels : les anciens manuels représentés par les anciennes éditions renferment moins de textes d'auteurs négro-africains. Ces manuels sont proches de la période d'exécution du programme métropolitain. Les manuels des nouvelles éditions, par contre, présentent un nombre de plus en plus croissant de textes d'auteurs négro-africains.

2° La quantité de la littérature négro-africaine selon les genres exploités.

Les textes d'auteurs négro-africains au secondaire ont une provenance diverse quant aux genres qui constituent leur origine, à savoir les romans et les nouvelles, les poèmes, le théâtre, les contes, les légendes, la musique, les discours...

- 1° Les romans et les nouvelles ;
- 2° Les poèmes ;
- 3° Les autres genres.

Cette classification est représentée dans un tableau de l'annexe II.

Du dépouillement chiffré représenté dans l'annexe II se dégage l'affirmation que les romans principalement, et les nouvelles légèrement, constituent la source de deux quarts des textes d'auteurs négro-africains destinés à l'étude littéraire au secondaire. Environ un quart des textes vient la poésie et l'autre quart enfin est constitué des textes d'autres genres.

Dans d'autres observations, la quantité des textes tirés des romans face à la quantité des textes tirés des poèmes et d'autres genres va en diminuant du degré élémentaire au degré terminal ; Cette perspective va dans un équilibre avec la quantité des textes de la poésie et d'autres genres qui, eux par contre, vont dans un état croissant du degré élémentaire au degré terminal.

Dans les détails fondés sur les faits pratiques et qui reflètent ces données, le degré élémentaire du secondaire n'enseigne presque pas la poésie, ce qui explique la quasi inexistence de la poésie à ce niveau faisant la faveur dont bénéficient les textes des romans qui prédominent dans le nombre ou la quantité. L'enseignement de la poésie commence par le degré moyen du secondaire en principe, pour réaliser sa plénitude au degré terminal et il est établi que le nombre des textes de la poésie s'accroît au fur et à mesure qu'on évolue vers le degré terminal. Cette croissance vient entraîner la diminution du nombre des textes provenant des romans pour établir relativement un partage de quantité égale avec l'ensemble où nous trouvons la poésie et les autres genres, la maturité des élèves par d'autres cours tels que l'histoire, la philosophie, les sciences... leur permettant de comprendre les autres genres à ce niveau.

3° La quantité de la littérature congolaise

L'état quantitatif des textes de la littérature congolaise se trouve représenté sous une configuration chiffrée dans le tableau de l'annexe III.

Face aux textes d'auteurs négro-africains, les textes de la littérature congolaise représentent au secondaire :

- 9% au degré élémentaire
- 12,4 % au degré moyen

24,6% au degré terminal

Dans l'ensemble des textes d'auteurs négro-africains, il se dégage la moyenne telle que les textes de la littérature congolaise ne représente que 19,1%. Cette quantité presque négligeable est prévisible et explicable par les raisons majeures suivantes :

- 1° Le retard de l'implantation coloniale belge qui a entraîné dans la même logique le retard dans la formation d'agents nécessaires à la production de la littérature congolaise.
- 2° Le type même de politique coloniale et la réticence à organiser pour les Noirs un enseignement secondaire et universitaire qui puisse former une élite.

Cette situation de la République Démocratique du Congo issue de la colonisation présente juste le contraire des autres pays francophones africaines issus de la colonisation française où l'abondance de productions littéraires et la multiplicité d'auteurs ont pris énormément de l'avance. Les raisons sont claires : non seulement nous évoquerons le progrès du système colonial dans ces pays, favorisé par la politique coloniale d'assimilation qui a envoyé beaucoup d'Africains en Europe et principalement en France, pour bénéficier de la même éducation que les Français. Très tôt, ces pays ont disposé de cadres de production littéraire et par la suite, d'une production littéraire abondante. Ces facteurs sont à la base de l'abondance des textes d'auteurs négro-africains étrangers au moment où la production littéraire en République Démocratique du Congo était en gestation, attendant le moment propice pour la formation des cadres nécessaires et par la suite, de la production littéraire elle-même.

La République Démocratique du Congo y est arrivée, mais bien tard par rapport aux autres pays francophones qui, dans cet avantage, ont répandu beaucoup des textes qui inondent volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment les manuels destinés à l'étude littéraire en République Démocratique du Congo. A ce niveau, une fois encore, nous heurtons le souci des autorités de l'enseignement qui veulent que par l'étude littéraire dans l'apprentissage de la langue, l'on utilise au profit des élèves les textes qui renferment les réalités de leur expérience par l'utilisation des textes d'auteurs qui en font la garantie.

Bien plus, la revalorisation de la littérature congolaise est une préoccupation implicite de l'utilisation croissante des textes d'auteurs congolais. Aujourd'hui le nombre de textes d'auteurs congolais s'accroît sensiblement dans les manuels des nouvelles éditions par rapport aux anciennes. Le souci des autorités de l'enseignement, ayant rencontré en ces jours, la maturité littéraire nécessaire, fait que certains manuels visent à renfermer la totalité ou la quasi-totalité de textes d'auteurs congolais. Nous citerons à titre d'exemple, au degré terminal où l'étude littéraire négro-africaine est la plus abondante, les manuels tels que :

- Littérature francophone d'Afrique Centrale par Jean-Louis JOUBERT, avec la participation de Venant BAMBONEYEHE, Georges NGAL, Jean Batista OSUBITA, Yvette RATANGA et François SAMILLON ;
- Anthologie 5-6è année, textes d'auteurs zaïrois (Tome I) 1988, 1^{er} édition.

L'importance mise sur la littérature se révèle dans l'ensemble par l'augmentation du nombre des textes d'auteurs congolais dans toutes les nouvelles éditions des manuels en usage pour l'enseignement littéraire au Congo. De même, face au nombre des textes d'autres auteurs négro-africains, la quantité des textes d'auteurs congolais s'accroît du degré élémentaire au degré terminal. II. L'enseignement de la littérature négro-africaine au niveau supérieur et universitaire. Au niveau supérieur et universitaire, la littérature négro-africaine est enseignée dans les options et dans les départements des lettres et civilisation, la langue étant la matière de la production littéraire. Cet enseignement s'effectue et évolue à côté d'autres types de littérature selon les spécialités, ce qui conditionne les orientations et la quantité de cet enseignement.

a. L'université

L'enseignement de la littérature négro-africaine est à l'université une spécificité de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, et spécialement celle des départements des Lettres et Civilisation. Au sein de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, cet enseignement s'effectue dans les départements ci-après :

Le département des lettres et civilisation congolaise ;
 Le département des lettres et civilisation anglaises ;
 Le département des lettres et civilisation africaines ;
 Le département des lettres et civilisation françaises.

Outre les départements cités ci-dessus, la littérature négro-africaine est aussi, malgré un état réduit, enseignée au département de philosophie et à celui des sciences historiques.

Au département de philosophie, cette étude littéraire, exploitée sous l'univers d'« étude d'une littérature africaine », vise à exploiter la pensée dans les genres littéraires africains, la pensée étant exprimée par la langue sous le support de la production littéraire.

Quant au département des sciences historiques, l'étude littéraire est faite sous la forme de « littératures orales et écrites africaines ». Dans l'objectif de cet enseignement, il y a lieu de relever le point majeur qui vise un genre de sources de l'histoire en Afrique, les productions littéraires étant le reflet d'une société.

Dans son enseignement à l'université, la littérature négro-africaine comporte les formes et les volumes horaires suivantes :

La théorie qui varie généralement entre 30 heures et 45 heures ;

La pratique qui, généralement, est réalisée en 15 heures ;

Le séminaire qui, à son tour, renferme généralement les heures théoriques et pratiques, le total atteignant parfois 45 heures.

Dans l'ensemble, la quantité en volume horaire de l'enseignement de la littérature négro-africaine est variable selon les départements :

Dans les départements où le volume horaire est réduit, cet enseignement compte 45 heures. Nous trouvons dans cette catégorie le département des lettres et civilisation latine, et le département des sciences du langage ;

Le département des lettres et civilisations africaines et le département des sciences historiques ont un volume horaire de 60 heures ;

Le département des lettres et civilisation françaises et le département de lettres et civilisation anglaises ont respectivement un volume horaire de 90 heures, 150 heures.

Quant au département des lettres et civilisations congolaises où cet enseignement est le plus abondant, le volume horaire est de 415 heures. Nous devons voir la raison majeure de cette quantification d'une part dans une spécialité dans les langues africaines, d'autre part dans la promotion de la littérature congolaise.

La configuration que l'enseignement de la littérature négro-africaine présente est consignée dans les programmes des cours en vigueur en RDC.

b .L'enseignement supérieur

Dans l'enseignement supérieur la littérature négro-africaine est enseignée à l'Institut Supérieur Pédagogique, I.S.P. en sigle. Comme à l'université, l'enseignement de la littérature négro – africaine à l'ISP est une spécificité des options de langues par exemple :

L'option d'anglais-culture africaine d'expression anglaise

L'option de français-langues africaines

L'option de latin-français.

L'image de tout cet enseignement se représente dans les programme des cours en vigueur en RDC

Tel qu'il se découvre dans ce tableau, l'enseignement de la littérature négro-africaine est le plus abondant dans les options de langues, à l'ISP qu'à l'université. Hormis l'option de latin-français où le volume horaire de l'enseignement de la littérature négro-africaine est de 45 heures, le volume horaire est le plus important dans beaucoup d'autres options. Il est de

135 heures en français-latin

815 heures en langues africaines – français

360 heures en anglais-culture africaine d'expression anglaise.

Globalement, il se révèle que le volume horaire de l'enseignement de la littérature négro-africaine est plus important dans les options des langues africaines que dans les options de langues étrangères avec la raison majeure de la valorisation implicite des langues africaines en matière littéraire.

CONCLUSION

L'enseignement de la littérature négro-africaine en République Démocratique du Congo doit être regardé à tous les niveaux de l'enseignement et de là nous pouvons évaluer l'état réel de sa réalisation. Il faut donc l'observer dans les trois niveaux de l'enseignement : Le niveau supérieur et universitaire, le niveau secondaire et le niveau primaire.

Le niveau supérieur et universitaire reste un domaine de spécialisation et de recherches. De même l'enseignement de la littérature négro africaine passe par ce moule :

A l'université se développe un champ de recherches continues qui implique les productions et les producteurs. Dans les instituts supérieurs, l'enseignement vise non seulement la maîtrise de la littérature négro-africaine dans tous ses contours, mais aussi surtout une compétence didactique des fruits des recherches du domaine ; ce serait le point de communication entre l'univers et l'institut supérieur.

Au secondaire, l'enseignement de la littérature négro-africaine est en ce temps une préoccupation dans l'apprentissage de la langue (française) par les textes des réalités qui entourent l'expérience des élèves, textes issus des auteurs négro-africains. Cet enseignement découle immédiatement des réformes du programme métropolitain de la littérature française dont il est encore loin de modifier la masse et le visage.

Au primaire par contre, nous ne pouvons à ce moment parler de l'enseignement de la littérature négro-africaine en termes fermes. Néanmoins par un développement qui se manifeste de plus en plus, il y a lieu de parler d'une infiltration préjudante par la présence d'auteurs négro-africains, tels que « A ma mère » de Camara Laye. Tous ces éléments montrent en même temps le spectre de l'enseignement de la littérature négro-africaine dans son allure d'un développement lancé.

Annexe I : Indications complètes des manuels

- A** = R.de VOGHEL & A.M.LOUIS, le français au cycle d'orientation 1^{ère} année, Hatier, 1968.
- B** = E.PECHEUR, Auteurs français,
1^{ère} partie, éd.Centre de recherches Kinshasa, s.a
- C** = E.PECHEUR, Auteurs français, 2^{ème} partie, éd.1971
- D** = CEREDIP (Centre de Recherche et de Diffusion de l'Information Pédagogique)
Apprenons la langue française, 2^e secondaire, Kinshasa, EDIDEPS, 1988
- E** = P.GUY HABRAN. Au fil du temps.
- F** = P.GUY Habran, Au fil du temps, Edition revue et mise à jour par Babudaa Malibato, 2002
- G** = G.CHAPPON R., VAUQUELIN P., VENZET, Initiation littéraire, Librairie Hatier, Paris .
- H** = Initiation littéraire, Scolot éditions, 1974
- I** = C.MEEUS. Anthologie 5^e
- J** = C.MEEUS, Anthologie, Centre de recherches pédagogiques, Kinshasa, 1981.
- K** = V. BURHENNE et R. F. COTTON, Profils et Perspectives, 1981
- L** = C. MEEUS , Anthologie 6^{ème}, 1985
- M** = BABUDAA MALIBATO, Anthologie 5-6 années
- N** = J-L. JOUBERT, avec la participation de V BAMBONYETTE, G. NGAL , J.- B. OSUBITA, Y RATANGA
et F. SAMILLON, Littératures francophones
- O** = Profils et Perspectives, nouvelle édition, 1999

Annexe II. Quantité de la littérature négro-africaine face à la littérature étrangère

Dégré	Classe	Indications complètes du manuel (Voir Annexe IV)	Textes négro-africains soit %	Autres textes soit %	Total
1 ^{er} degré	1 ^{ère} sec	A	21 soit 25,9	60 soit 74,1	81
		B	8 soit 9,8	47 soit 90,2	55
	2 ^e sec	C	7 soit 6,4	101 soit 93,6	108
	Total	D	42 soit 43,4	29 soit 6,6	71
	Total		78 soit 22,5	237 soit 77,5	315
2 ^e degré	3 ^e sec	E	23 soit 22,5	79 soit ...77,5	102
		F	34 soit 44,1	43 soit55,9	77
	4 ^e sec	G	29 soit 10,6	244 soit ..89,4	273
		H	27 soit 36,4	47 soit 63,6	74
	Total		113 soit 21,4	413 soit 78	526
3 ^e degré	5 ^e sec	I	28 soit 11	225 soit 89	253
		J	25 soit 37,3	42 soit 68,7	67
	6 ^e sec	K	39 soit 20,6	150 soit 78,4	189
		L	22 soit 17,5	129 soit 82,5	151
		M	57 soit 81,4	13 soit 18,6	70
		N	98 soit 100		98
	O	18 soit 25,7	52 soit 74,3	70	
Total		287 soit	611 soit 68,1	898	
Total		478 soit 16,5	1261 soit 83,5	1739	

Annexe III. Quantité de la littérature négro-africaine par genre

degré	Classe	Indications complètes du manuel	Romans et nouvelles	Poèmes	Autres genres	Total
1 ^{er} degré	1 ^{ère} SEC	A	19 textes soit 90,4		2 textes soit 9,6	21
		B	3 textes soit 27,5%	3	5 textes soit 62,5	8
	2 ^e Sec	C	6 textes soit 85%	1 texte soit 14,3 %		7
		D	36 textes soit 85,7%		5 textes soit 11,9%	41
	Total		64 textes 1,3%	4 textes 1,3%	12 textes soit 15,5	77
2 ^e degré	3 ^e Sec	E	21 textes 91,3%	2 textes 8,3%		23
		F	32 textes 94,1	1 texte soit 7,9%	1 texte soit 7,9%	34
	4 ^e Sec	G	21 textes soit 72,4%	8 textes soit		29
		H	12 textes soit 44,4%	15 textes soit 56,5		27
	Total		86 textes soit 76,1	26 textes soit 23 %	1 texte 0,9	113
	3 ^e degré	5 ^e Sec	I	14 textes soit 50%		14 textes soit 50
J			13 textes soit 52 %	4 textes soit 16%	8 textes soit 32%	25
6 ^e Sec		K	15 textes soit 38,4	16 textes soit 40%	8 textes soit 20%	39
		L	4 textes soit 18,1	6 textes soit 27,2	12 textes soit 54,5	22
		M	17 textes soit 29,8%	24 textes soit 42,1	16 textes soit 28,1	57
		N	42 textes soit 42,8	25 textes soit 25,5%	31 textes soit 31,6	98
		O	5 textes soit 27,7	10 textes 70,9%	3 textes soit 28	18
Total			110 textes 38,3	85 textes soit 29,6%	92 textes 31,1%	287
		260 textes 54,5%	112 textes soit 23,5	105 textes 22%	477	
Total						
Total						

Annexe IV. Quantité de la littérature congolaise

Degré	Classe	Indications complètes du manuel	Textes d'autres auteurs africains	Textes d'autres congolais (RDC)	Autres genres
1 ^{er} degré	1 ^{ère} Sec	A	21 textes soit 100 %		21
		B	6 textes soit	2 textes soit 2	8
	2 ^e Sec	C	7 textes soit 100%		7
		D	37 textes	5 textes soit 9%	42
Total		71 textes soit 91%	7 textes soit 9%	78	
2 ^e degré	3 ^e Sec	E	23 textes soit 100%		23
		F	28 textes soit	6 textes soit	34
	4 ^e Sec	G	29 textes soit 100%		29
		H	19 textes soit	8 textes soit	27
Total		99 textes soit 87,6	14 textes soit 12,4	113	
3 ^e degré	5 ^e Sec	I	26 textes soit	2 textes soit	28
		J	16 textes soit	9 textes soit	25
	6 ^e Sec	K	26 textes	6 textes soit	22
		L	16 textes soit	6 textes soit	22
		M		47 textes soit	57
		N	66 textes, soit	32 textes soit	98
	O	22 textes soit	3 textes soit	25	
Total		379 textes soit 80,9%	89 textes soit 191 %	468	

Annexe V

OPTIONS				
<i>Promo- tion</i>	<i>Anglais-Culture africaine d'expression anglaise I</i>	<i>Français-Langues Africaines</i>	<i>Langues africaines- Français</i>	<i>Français – Latin</i>
G1	La littérature d'expression anglaise I 45h+15h=60h	-	La littérature négro- africaine 45h+15h= 60h	-
G2	1° La littérature africaine d'expression anglaise II 45h+15h= 60h 2° Les littératures orales traditionnelles africaines 30h	Les littératures orales Africaines 30h+15h= 45	Les Littératures orales africaines 30h+15h = 45h	Les littératures ora africaines 30h+15h 60h
G3	La littérature africaine d'expression anglaise III 30h+15h=45h	-	Les littératures orales africaines 30h+15h=45h	Les littératures nég africaines 30h+15h 45h
L1	La littérature africaine d'expression anglaise 30h+15h = 45h	-	1°Des questions spé- ciales de la littérature congolaise 45h 2°L'explication appro- fondie d'un auteur ou d'un genre littéraire en langue africaine 15h+45h= 60h	L'explication d'au africains 30h+45h= 60h
L2	La littérature africaine d'expression anglaise 45h+15h=60h		1°Des questions spé- ciales de la littérature congolaise 45h 2° L'expression approfondie d'un auteur ou d'un genre littéraire en langue africaine 15h+45h=60h	L'explication d'au Négro- africains 30h+15h=60h

ATELIER II**LITTÉRATURE NARRATIVE : LA THÉMATIQUE****DISCONTINUITÉS LITTÉRAIRES ET FIGURES DE LA PERSONNE : REFLEXION SUR LA MODERNITÉ ET SES CONSÉQUENCES EN LITTÉRATURE FRANCOPHONE AU SUD DU SAHARA**

Par **Georce B. MADEBE,**
CENAREST-IRSH, Libreville

Introduction

1960-2004 : quarante-quatre ans de littérature produite en Afrique noire francophone subsaharienne. La question qu'inspire une telle estimation de la longévité littéraire africaine peut alors se formuler de façon fort brutale : comment apprécier de manière la plus objective qui soit une production littéraire sur un espace temporel aussi large, sans pour autant omettre quelques ouvrages des plus importants, lesquels ont nourri l'imaginaire de tant de générations d'Africains ? Pour ne pas être anthologiste, encyclopédiste, voire spécialiste des littératures nègres, cette tâche se réduirait à une manière de taxinomie vide de sens. C'est pourquoi il nous faut considérer l'espace littéraire africain constitué en quarante-quatre années d'écriture d'un point de vue qui ne soit guère l'écho de querelles relatives à la régionalisation, à la nationalisation et à « l'ethnicité » de la littérature africaine. Encore moins, ce point de vue ne saura faire réception de la querelle insistante des Anciens et des Modernes, qui a semblé s'emballer de nouveau dans les années 2000⁹². Ainsi voudrions-nous mettre de biais ce débat d'actualité, s'articulant autour du renouvellement des méthodes de lecture, d'interprétation, voire du renouvellement des générations de critiques, sans en nier les fondements ni les présupposés. En éclipsant stratégiquement ces questions, nous souhaiterions simplement ne pas aborder les problématiques relatives aux confrontations entre praticiens afrocentristes et eurocentristes de la critique africaine. D'où l'interrogation suivante : comment rendre autrement raison de la traversée littéraire africaine, de la constitution de son espace, de son espace de savoirs romanesques, de sa tension vers un devenir autre ? Comment en faire donc positivement le nécessaire bilan ? Quels savoirs nouveaux en résulteraient ? Et quelle en serait la nature ? Comment ces savoirs modifieraient-ils la perception de notre objet, la littérature africaine, au point d'en différer la graphie et voir dans cette différence le nom propre d'une modernité en écriture constante ? En d'autres mots, à l'orée de ce vingt-et-unième siècle, serait-il toujours juste, comme nous le suggèrent hardiment certains critiques, de considérer la production subsaharienne sous le vocable de *Littérature africaine* sans que cette appellation n'en en ruine la pertinence ?

Voici donc des interrogations qui voudraient initier au débat sur le bilan littéraire des littératures négro-africaines.

I. LES GRANDES TENDANCES DE LA CRITIQUE DU ROMAN SUBSAHARIEN FRANCOPHONE

La question du renouvellement de la littérature africaine a déjà connu divers traitements, au point d'ériger des paradigmes. Des travaux, aussi brillants les uns que les autres, nous ont appris à lire le renouveau littéraire subsaharien, qui au niveau des thématiques (J. J. Dabla Sewanou), qui au niveau des morphologies linguistiques (M. Ngassama, J.-C. Blachère, Ch. Zabus, A. Ricard), voire au niveau des diglossies littéraires (J.-P. Makouta Mboukou A. N. Kazi-Tani, A. Nzabatsinda). D'autres ont développé des analyses inspirées par la psychanalyse freudienne dans le but de rechercher dans le corpus africain les figures de la folie (M. Bello, C. Deh, K. Kouamé, T. Magbenga Komlan). Tout récemment, Lylian Kesteloot a risqué un bilan historique de notre corpus romanesque avec l'érudition qu'on lui connaît. Notamment dans le dix-neuvième chapitre de son ouvrage *Histoire de la littérature africaine*⁹³.

En son temps, Georges Ngaly s'était employé à établir un tel bilan. Mais à partir de la réception critique de la problématique ricœurienne de l'identité. Chez Ngaly en effet, la construction de l'identité narrative constituait un angle d'analyse critique. Elle a abouti à la démonstration de la crise du personnage dans la littérature africaine. C'est de ce point de vue que la critique localisa des discontinuités thématiques et formelles qu'il a désignées *tropicalités*. C'est que pour lui, la mutation de l'identité narrative du personnage romanesque subsaharien en est redevable. Aussi a-t-il nommé cette mutation « rupture épistémologique dans la création littéraire africaine »⁹⁴. Cette voie critique, Pius Ngandu Nkashama devrait la suivre. Précisément, à l'occasion de

⁹² Voir Lylian Kesteloot, *Histoire de la littérature africaine*, Paris, AUFELF-UREF, 2000.

⁹³ Lylian Kesteloot, « Question actuelle », in *Histoire de la littérature africaine*, op. cit., p. 303-334.

⁹⁴ Georges Ngaly, *Rupture et création en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

la publication d'un de ses ouvrages les plus importants de la décennie quatre-vingt dix : *Ruptures et écritures de violence*⁹⁵. Mais les études sur les questions identitaires en littérature africaine ont connu plus de succès chez nombre d'universitaires, parmi lesquels Florence Paravy, auteur de « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain »⁹⁶.

Plus récemment encore, une autre lecture critique du roman africain des années soixante-quinze à deux mille a été proposée par Josias Semujanga, sous le titre : « De l'Africanité à la transculturalité : éléments d'une critique dépolitisée du roman ». Cette lecture se repose globalement sur la poétique comparée. Après avoir établi un bilan sélectif de la critique africaine, Josias Semujanga analyse les discours romanesques en Afrique francophone au sud Sahara précisément sous l'angle de la « transculturalité »⁹⁷. Le roman africain francophone, suggère-t-il, est transculturel, écrit et nourri par diverses traditions romanesques transcontinentales. Voici globalement indiquées les grandes tendances de la critique africaine et africaniste.

Dans quelles autres perspectives s'appropriier le thème de ce colloque ? Il nous faudrait donc apprécier à travers un autre point de vue, un autre thème, le bilan de l'écriture africaine. Notre question essentielle se résumera alors à en étudier les *figures structurelles*, afin d'en lire le devenir. Cette tension aurait ainsi pour aboutissement le déchiffrement du processus de modernisation de l'écriture francophone nègre, afin d'y découvrir le nom propre de sa modernité, la matrice de son renouvellement. Encore faudrait-il, plus tard définir le diptyque *modernisation, modernité*.

Je voudrais étudier la production littéraire africaine à partir des schèmes générés par ces deux notions, pour montrer ce qu'elle a de moderne, et en quoi cette modernité débouche sur des dynamiques langagières discontinues. Le but d'une telle tâche est de voir comment on peut autrement apprécier le renouvellement littéraire africain, parfois avec le savoir critique déjà disponible. Il me suffira ensuite d'examiner les conséquences de ma démarche sur la représentation des langages disponibles et leurs logiques sémiotiques et identitaires. Mais commençons d'abord par en fixer la problématique.

II. CONFRONTATIONS : SEMIOTIQUE, SOCIOLOGIE, SUBJECTIVITE ET MODERNITE

Dans ma thèse de Doctorat portant sur *La fracture énonciative dans le roman africain francophone de 1960 à 1994*⁹⁸, je cherchais à saisir *la mutation littéraire africaine francophone* de manière pertinente, sans pour autant reproduire les propositions établies, si ce n'est les envisager dans une démarche sémiotique appropriée. Comme l'intitulé de la thèse peut le suggérer, nous entrons-là dans une herméneutique visant à faire entendre la pertinence sémiotique du concept de *rupture littéraire*, mais cette fois-ci en en défondamentalisant les présupposés théoriques de départ. Car, c'est du point de vue même de la texture ou morphologie de la *discursivité* et de l'*énonciation*, et donc du langage, que nous abordions cette problématique aux fins de nous attaquer à son objet central : la construction de la subjectivité dans le roman subsaharien. Et en l'occurrence, le processus de la construction de la personne. Il s'agissait donc d'interroger la mutation de la *figure personnelle* du narrateur dans le but de comprendre les dynamiques langagières à l'œuvre dans le roman africain depuis les années soixante. Je voudrais revenir sur cette hypothèse, mais d'un autre point de vue. Puisque je m'aiderai désormais de la théorie sociologique d'Anthony Giddens⁹⁹ pour mieux défendre cette hypothèse. Les recherches post-doctorales m'ont amené à l'affiner. Dans ce sens, je pourrais presque affirmer que cette hypothèse doit désormais une meilleure intelligence et une meilleure description sémiotique et énonciative à cet auteur.

⁹⁵ Pius Ngandu Nkashama, *Ruptures et écritures de violence*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁹⁶ Florence Paravy, « L'altérité comme enjeu du champ littéraire africain », textes réunis par Romuald Fonkoua et Pierre Halen, Paris, Karthala, 2001, p. 213-227.

⁹⁷ Josias Semujanga, « De l'Africanité à la transculturalité : éléments d'une critique dépolitisée du roman », in *Etudes françaises*, Vol 37 n° 2, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2001, p. 133-156.

⁹⁸ Voir Georice Berthin Madébé, *La fracture énonciative dans le roman africain francophone de 1960 à 1994*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Limoges, Mars 2001.

⁹⁹ Anthony Giddens, *Les conséquences de la modernité*, Paris, L'Harmattan, 1994.

2.1 La modernité : une problématique sociologique sémiotiquement pertinente

L'analyse de la modernité, écrit Giddens, a été au cours de l'histoire des théories récentes en sciences sociales, menée sous le prisme de nombreux concepts : « post-modernité », « post-modernisme », « société post-industrielle », « post-capitalisme », etc. Ces théories insistent davantage sur les transformations institutionnelles qui ont conduit à l'irruption de la modernité. Tant est si bien que la post-modernité apparaît comme « le passage d'un système fondé sur la fabrication des biens matériels à un système plus centré sur l'information »¹⁰⁰. Ce point de vue, précise Giddens, a plus contribué à construire des épistémologies qu'il n'a permis de comprendre le processus de modernisation des sociétés pré-modernes. Or, comme nous dit Jean-François Lyotard, la modernité - « la condition post-moderne » - signifie la disparition des « Grands récits de légitimation », et aussi, la disparition des *ordres du discours* qui nous ont autorisés de construire une intelligence de l'Histoire, de produire un sens intelligible à l'histoire¹⁰¹.

C'est cette opinion que prend à rebours Anthony Giddens, aux fins de présenter la post-modernité comme la modernité même. Dans ce sens, la modernité se saisirait comme une discontinuité entre le *pré-moderne* et le *moderne* ; l'un est caractérisé par la communautarisation ou la dépersonnalisation de la personne, par son ancrage dans la communauté, et par l'ancrage de la communauté dans un espace qui en valide les cosmologies, les religions, etc. On retrouve cette même idée dans *Aimé Césaire entre deux cultures* de Bernard Zadi Zaourou, lorsque le théoricien des littératures négro-africaines affirme : *en Afrique, Je veut dire Nous*¹⁰². Ainsi le principe de collectivisation de l'individu organise-t-il les axiologies sociales dans les sociétés pré-modernes. Il en fonde aussi des traditions voulues atemporelles, les récits étiologiques, dont la portée ne dépasse pas généralement leurs espaces d'émergence. La société moderne, au contraire, se sera déterminée par la personnalisation de l'individu ; un individu posé comme une identité autoréflexive (*Je*) par la fracture historique des *représentations abstraites*. Lesquelles, en dernière analyse, en structurent la conscience et le ré-ancrage topologique. La modernité se caractériserait, en outre, par une pensée projective connectée au présent, qui est censée porter le passé dans le devenir¹⁰³.

2.1.1 La personne : entre égologie et rationalité moderne

Nous sommes donc en face de deux types de socialisation de l'individu, de deux types de productions identitaires, asymétriques mais tous reliés fondamentalement au processus de transformations sociales et cognitives. Nous sommes aussi en face de deux types de constructions sociales et deux systèmes de validation de la subjectivité individuelle. Les sociétés pré-modernes, selon Giddens, structurées autour de la protection religieuse ou magique, s'engendrent une expérience particulière du monde qui génère un *Sens*, voire une *Ontologie*, sur la base d'une expérience empirique du monde ou continuum. Dans la société moderne, cette *Ontologie*, ce *Sens*, sont re-possédés de façon métadiscursive. Ils posent une autre intelligence du monde. A tel point que cette intelligence subit la réflexivité des systèmes abstraits en vue de la re-possession intelligible du monde. On comprend alors que la *fracture historique de la modernité* correspondrait à une lecture rationnelle du monde traditionnel, à un changement de systèmes représentationnels ou de symbolisation. Elle correspond en conséquence au repli de la croyance religieuse et du sacré. Enfin, la modernité semble émerger avec un recul qualitatif de la collectivisation de la personne par une autonomisation de sa conscience personnelle. Ce processus résulte, en fin de compte, de la réflexion de la conscience de soi sur l'égologie : « Je pense donc je suis », aurait dit Descartes.

Ce que ces deux descriptions des systèmes de *référenciation* explicitent, ce sont les logiques sémiotiques qui les subsument. D'un côté, nous avons une *sémiotique des interactions* entre continuum et humain fondée sur une intersubjectivité continue. De l'autre, se trouve une sémiotique de l'autoréférence, générée, elle, par la *discontinuité subjective* entre continuum et humain. Il y donc dans cette façon de poser sociologiquement la subjectivité, une lecture sémiotique qui révèle les sujets axiologiquement différemment déterminés¹⁰⁴.

On est bien conscient du poids idéologique d'une telle pensée. Mais on ne peut réduire sa part de vérité au silence, surtout que le corpus littéraire, critique et philosophique africain n'est pas loin de produire des idées

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p. 12.

¹⁰¹ Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Minit, 1979.

¹⁰² Bernard Zadi Zaourou, *Aimé Césaire entre deux cultures. Problèmes théoriques de la littérature négro-africaine*, Abidjan/Dakar, NEA, 1978.

¹⁰³ Nous reprenons ici quelques idées fortes de *Les conséquences de la modernité*, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁴ A ce titre, on peut lire l'ouvrage d'Anselm Strauss, *Miroirs et masques. Une introduction à l'interactionnisme*, Paris, Editions Métailié, 1992.

symétriques. Lorsque P.E.A. Elungu enjoint les Africains à sortir de la « Tradition africaine » pour épouser la « Rationalité moderne »¹⁰⁵, semble-t-il, il pose autrement la même question que soulève Anthony Giddens. Car pour le philosophe africain, la société traditionnelle africaine est régie par un rapport empirique au temps et à l'espace. Et ce rapport, dit-il, fonde l'Africain traditionnel¹⁰⁶. Senghor aurait dit : « l'émotion est nègre comme la raison est hellène »¹⁰⁷.

Il y a dans ces propos une lecture montrant l'Africain traditionnel et la nature vivant en symbiose, l'Africain traditionnel immanent au temps, voire à son espace de vie, dans une manière d'atemporalité absolue. Ce sentiment, non exclusif à l'Africain mais plutôt propre à toute société pré-moderne, Anthony Giddens l'appelle *sécurité ontologique*. C'est-à-dire un phénomène qui concerne, « phénoménologiquement parlant, l'être-au-monde », « davantage un phénomène émotionnel que cognitif, phénomène enraciné dans l'inconscient »¹⁰⁸. La sécurité ontologique touche donc à la *confiance* que les êtres investissent aux variables sociales et culturelles qui structurent leur identité. Une identité liée à l'espace-temps et à la culture qui la sous-tend¹⁰⁹, et que sous-tendent également l'idéologie sociale et ses discours de légitimation. C'est à cela que nous renvoie la première partie de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Amidou Kane¹¹⁰. Mais aussi *Au bout du silence* de Laurent Owondo¹¹¹, *Le cri que tu pousses ne réveillera personne* de Gaston-Paul Effa¹¹². C'est également cette sécurité ontologique que recherche le principal personnage du *Silence de la forêt*¹¹³, abandonnant richesses et pouvoir de la vie moderne pour refaire sa vie auprès des populations pygmées Babinga, au cœur de la forêt.

Mais sortir de cette ontologie suppose une conquête de la raison, précise l'auteur de *Tradition africaine et rationalité moderne*. Au reste, c'est cette démarche que préconise la Grande Royale dans *L'aventure ambiguë* : il nous faut envoyer nos enfants à l'école étrangère afin qu'ils apprennent à vaincre sans avoir raison¹¹⁴. Voici qui pose en termes nets l'essentielle question de la conquête égologique ou personnelle dans le roman africain contemporain. Mais alors, sous quelles formes se réalise-elle ?

2.1.2 Modernité et littérature africaine

La *modernité* en littérature africaine résulte de cette intelligence. Mais elle a sa propre caractérogie narrative et est régie par des modalités propres. Ce que nous entendons en conséquence par modernité littéraire africaine ressortit à la transformation de l'*intimité subjective* des instances énonciatives, mais aussi et plus généralement, à celle des structures énonciatives et/ou narratives du corpus subsaharien. Comme le suggère d'emblée notre lecture de Giddens, cette transformation est fortement assujettie à la modification personnelle, cognitive et sémiotique de la subjectivité impersonnelle. Elle est, hypostasions-nous, solidaire du processus de transformation sociale, économique, culturelle, etc. des sociétés littéraires de ce corpus, voire de la société réelle qui en est le substrat. Cette transformation aboutit, *in fine*, à la narrativisation d'une nouvelle ontologie. Laquelle se manifeste précisément par une conquête discursive et énonciative de l'égologie.

La confrontation sociologique entre *modernité* et *pré-modernité*, entre *moderne* et *pré-moderne* nous autorise ainsi à surseoir une autre confrontation : celle qui oppose la modernité à la post-modernité. Elle nous permet aussi d'établir un nouveau linéament : la modernité sociologique de Giddens ouvre sur la *fracture égologique du sujet*. Celle-ci est réalisée dans la distance opérée entre la réflexion collective de la conscience individuelle (*Nous*) et l'assomption personnelle de l'*identité* (*Je*). Cette distance établie entre ces deux représentations de la subjectivité décrit le *processus transformationnel du sujet et sa conscience* ou modernisation. Et celle-ci est d'une nature profondément sémiotique. Pour le sujet collectivisé, la tension vers l'égologie relève d'une logique narrative retraçant un processus de *subjectivation*. Sémiotiquement, la transformation de la conscience subjective débouche sur l'*acquisition énonciative* de l'égologie à travers la pratique de la langue. Suivant cette approche, la part de notre bilan de la littérature négro-africaine s'intéressera à l'appréciation sémiotique de la modernisation énonciative du narrateur et à ses conséquences sur les constructions de l'identité. Mais avant d'en arriver là, et en nous appuyant sur des exemples précis, nous voudrions d'abord établir les fondements sociologiques de la fracture énonciative du sujet.

¹⁰⁵ P.E.A. Elungu, *Tradition africaine et rationalité moderne*, Paris, L'Harmattan, 1987.

¹⁰⁶ Cette épithète serait-il l'équivalent de *pré-moderne* ?

¹⁰⁷ Léopold Sédar Senghor, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964, p. 24.

¹⁰⁸ Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 118-178.

¹¹⁰ Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

¹¹¹ Laurent Owondo, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 1985.

¹¹² Gaston-Paul Effa, *Le cri que tu pousses ne réveillera personne*, Paris, Gallimard, 2000.

¹¹³ Etienne Goyémidé, *Le silence de la forêt*, Paris, Hatier, 1984.

¹¹⁴ Cheikh Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961. Nous en reportons le propos.

2.2 Conscience subjective, sécurité ontologique et modification de l'espace dans le corpus romanesque francophone subsaharien

La variété des modes discursifs et des thèmes de la littérature africaine avère un réel problème d'interprétation. Notamment à cause de sa richesse. Le fait est qu'elle s'est déployée dans l'histoire sans produire de mouvements ou d'écoles esthétiques, comme ce fut le cas pour le symbolisme, le naturalisme, le surréalisme et le nouveau roman en France. Pourtant, une telle absence d'homogénéité esthétique n'induit pas une absence de cohérence historique du corpus. A regarder de près l'histoire des formes narratives et de leurs contenus fictionnels, le bilan qu'il nous est demandé d'établir déborde les dates officielles qui en bornent l'étendue. 1960 deviendrait ainsi un repère falsifiable, car il exclut autant d'œuvres dont les méta-structures narratives ont globalement généré des invariants narratifs stables et itératifs, des années 20, parfois, jusqu'aux années 2000. Il en est ainsi du roman *Batouala* de René Maran¹¹⁵. Mais aussi de *Ville cruelle* de Eza Boto¹¹⁶, etc., pour ce qui concerne les romans fondateurs.

2.1.1 Figures de la sécurité ontologique dans le roman francophone subsaharien

Présenter ainsi l'équivalence formelle des romans des première et seconde générations apparaît, à l'évidence, peu raisonnable. Mais il ne demeure pas moins que, du point de la *sécurité ontologique*, ceux-ci tissent collectivement une toile qui en projette les communes méta-structures. Ces romans-là montrent des personnages ancrés dans un topos, agis par un croire immanent, qui se retourne en discours socialisé, identitairement légitimé et idéologiquement validé. Par endroit, ce *discours* devient *métadiscours* : une *superstructure*. C'est davantage cet aspect que les discoursivisations de la Négritude ont hérité, pour une très grande part, afin de mettre en place des univers sémiologiques propres¹¹⁷. Plus globalement, les personnages des univers romanesques vivent ce discours identitaire dans un rapport symétrique, voire synesthésique, aux cosmogonies et autres axiologies du milieu social de référence. Ce lien a pour structure de base l'homéostasie sociale et culturelle que l'on voit se déployer, par exemple, dans *Batouala* ou *L'enfant noir* de Camara Laye.

Albert Memmi soulignait que le colonialisme a voulu enfanter un Nègre colonisé à l'image même du Père colonisateur¹¹⁸. Il appert que la campagne d'identification occidentale de l'Afrique n'est pas parvenue à réduire substantiellement, grâce à l'introduction de la pensée logiciste, l'adéquation entre culture/environnement et homme en Afrique. Dans la plupart des ouvrages, de *Ville cruelle* ou *Une vie de boy* aux *Bouts de bois de dieu*, la projection des idéologies identitaires et leurs méta-structures aboutissent toujours à la production littéraire des identités collectives ou topologiques, elles-mêmes en rapports homéostatiques avec les *formes de vie* qui servent de substrats fictionnels aux narrations.

C'est au nom de ce droit à l'Altérité que la lutte contre l'entreprise coloniale est engendrée : Bakayoko dans *Les bouts de bois de dieu*, Mainguai dans le *Livre de la cité des termites*¹¹⁹, pour ne nous limiter qu'à ces deux personnages. Dans un ouvrage fort instructif, puisqu'il pose de manière littérale et fort pertinente le conflit des absolus identitaires et leurs sémiotiques respectives, M. a M. Ngal insiste davantage sur le poids de leurs logiques tout de contrariété et d'adversité¹²⁰. C'est que le monde des *Anciens* et de la *Tradition* auquel Giambatista Viko voudrait donner une figure *Autre*, dans son ouvrage éponyme, n'a de salut que grâce à la recherche de sa propre homéostasie sociale et culturelle. C'est au nom de cela que le personnage vikién est en définitive enjoint à revisiter les couvents, éminents chapiteaux de la Tradition, dans les hauts lieux culturels de l'Afrique narrative de Ngal. Ceci afin d'être dépossédé initiatiquement des ses idées d'interlocution culturelle jugées subversives et attentatoires par ses pères.

Il est incorrect de penser que cette socialisation africaine de l'individu instruit à l'occidental est propre à l'univers romanesque de Ngal. De fait, dans les romans subsahariens des années vingt aux années soixante, la transparence identitaire des personnages est à l'image même de la cohérence psychologique des personnages et des diverses autres *figures du récit*. Mais aussi à l'image des espaces à partir desquels se nourrissent les dramaturgies fictionnelles. Ces instances ou ces fictions re-produisaient, pour ainsi dire, des identités sociales

¹¹⁵ René Maran, *Batouala*, Paris, Albin Michel, 1938.

¹¹⁶ Eza Boto, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.

¹¹⁷ Voir Georice B. Madébé, « Du nègre paradisiaque à l'ontologie du métissage senghorien : problématique de l'énonciation dans la poésie de Senghor », in *Les annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines*, Libreville, PUG, janvier, 2004.

¹¹⁸ Albert Memmi, *Portrait du colonisé* suivi de *Portrait du colonisateur*, Paris, Payot, 1973.

¹¹⁹ Alioum Fantouré, *L'homme du troupeau du Sahel* (1979), *Le voile ténébreux* (1985), *Le gouverneur de la cité* (1999), Paris, Présence Africaine.

¹²⁰ M. a M. Ngal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Publisud, 1975.

stables ou présentées comme telles. Leurs énoncés identitaires, directs ou indirects, ont été pour la plupart, transparents, homogènes et donateurs d'un Sens totalisé transmis comme tel aux lecteurs. Parfois, ce Sens a pu déboucher sur des totalitarismes, ainsi que l'a avéré *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*.

La théorie sémiotique d'Algirdas-Julien Greimas appelle ce type d'énonciateur *narrateur congruent*¹²¹. C'est-à-dire un sujet d'énonciation dont les productions discursives en garantissent le statut impersonnel. La transparence identitaire engendrant la transparence discursive chez ce type de figure narrative, les discours qu'elle produit sont toujours frappés de clarté sémantique. Comme le montre l'œuvre de Mwil a Mpang Ngal, cette figure d'énonciateur - les Anciens - occupe le rôle de *destinateur-manipulateur* dont le pouvoir-faire se ramène à la production des *programmes de vie* (programmes narratifs ?) destinés aux sujets collectivisés. Ainsi contrôlent-ils le sens civilisationnel de l'identité, sa teneur idéologique et culturelle. Pour Jean-Claude Coquet, cette instance est réductible au *tiers actant transcendant*¹²². C'est-à-dire une méta-structure impersonnelle. Un sujet universel, à l'image du fameux *il* dont les modes de présence sont largement assumés par les récits réalistes.

A partir de 1961, et plus radicalement à partir des années 1970, cette forme de subjectivité se rétracte progressivement de l'espace littéraire africain. Selon quelles modalités ? C'est ce que nous allons maintenant apprécier.

2.1.2 De la modification de l'espace et de l'insécurité ontologique dans l'univers romanesque subsaharien à la fracture énonciative du sujet

Pour comprendre la modification de cette conscience subjective et narrative dans le récit africain, il faut d'abord se saisir des modifications topologiques, au sens le plus large, qui en structurent l'identité sémiotique ou linguistique. Ce que nous présentons ici, sans certitude absolue, comme premier roman dans lequel la conscience narrative du sujet africain entame sa *saison d'anomie*, voire de déshérence ontologique, inaugure en effet la naissance d'un nouveau type d'écriture. C'est que *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane s'attaque aux systèmes de représentation de Soi, aux référents constituant le fondement des méta-structures identitaires. Et en l'occurrence, la religion islamique du terroir de Samba Diallo et ses idéologies face à la philosophie cartésienne et ses idéologies ; le collectif africain face au solipsisme individualisant européen, la nature face à la culture¹²³, etc. Ainsi ce roman nous a-t-il découvert une première modification. Celle-ci touche à l'*intimité structurelle de la conscience subjective*. Ce qui a abouti, *in medias res*, à une crise cognitive majeure irrésolue débouchant elle-même sur une eschatologie absolue : la rature narrative de la conscience de *l'homme de Kane*. Encore qu'il faudra ajouter que la figure subjective ou personnel de du narrateur dans *L'aventure ambiguë* est celle d'un narrateur congruent. C'est-à-dire une conscience régie par des vérités *d'absolues*¹²⁴.

Si cette première modification n'a pas eu des conséquences au niveau énonciatif - *L'aventure ambiguë* est écrit dans un français très académique, langue du sujet universel modélisé par la grammaire classique - et au niveau des structures narratives, il faut attendre globalement 1967, pour voir à l'œuvre dans le récit africain la modification la plus décisive de la conscience subjective du *sujet littéraire subsaharien*. Et sans doute, celle de son symétrique extradiégétique : le sujet social réel dont il est la figure symétrique. Avec *La plaie* de Malick Fall, en effet, le récit romanesque francophone au sud du Sahara amorce la *saison d'anomie* verbale et structurelle la plus irréversible. Et la crise métaphysique de l'homme de Kane - Samba Diallo - qui avait conduit Camara Laye à écrire *L'enfant noir* dans une chambre de bonne mal chauffée, en pleine France raciste, trouve dans ce texte majeur, et précisément dans sa forme verbale aussi bien que dans sa dé-construction énonciative et narrative, une introductive narrativisation de *l'Altérité verbale*¹²⁵.

Cette crise matinale du langage, on l'a vite compris, est assujettie à la crise personnelle de l'énonciateur. Mais cette dernière, du moins, n'est résolutoire non pas à la révolution des structures de production, et encore moins à la modification des structures institutionnelles, sinon à la culture de référence dans laquelle se sont implantés, de façon improductive, les nouveaux référents. Ainsi cela produit-il une sémiologie irréflexive, une manière de miroir déformant dans laquelle Magamou peut alors se percevoir de façon dissymétrique. En d'autres termes, la modification de la sémiologie d'origine et ses discours culturels serait donc résolutoire à l'émergence

¹²¹ Voir Jacques Fontanille, « Formes passionnelles et tensives du dialogue des sémiosphères », Limoges, Ceres, 1999.

¹²² Jean-Claude Coquet, « La sémiotique et le fondement de la signification », Limoges, Sémio 2001, p. 7.

¹²³ On se ferait bien violence de ne point connoter cette terminologie selon la pensée de la philosophie allemande en fin du XIX^{ème} siècle.

¹²⁴ Concept utilisé par Jacques Fontanille, traduisant toute *force irrépressible* ou toute figure *auto-réfléchie*. In *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999.

¹²⁵ Voir Georice Berthin Madébé, *La fracture énonciative dans le roman africain francophone de 1960 à 1994*, op. cit.

impromptue d'une autre sémiologie engendrée, elle, par les systèmes en compétitions dans l'espace de vie naturel du personnage-narrateur. D'où le fait que l'asymétrie qui surgit entre l'homme, son nouvel environnement et sa néo-culture conduit à la production d'une méta-culture anergique et hétérostatique. Le sentiment de dé-subjectivation qui surgit alors en Magamou peut alors se lire comme un déchirement du tissu anthropologique, social et culturel de sa société de référence, ou comme un Sens de l'identité non pertinent (au sens linguistique).

Magamou mesure ainsi la distance qui le sépare de la société qui l'a engendré. De ce constat naît une rupture fondamentale qui produira dans *La plaie une para-doxa*, un para-doxe inattendu : plus la distance entre la collectivité et le personnage se consommera, plus les deux actants désormais en rapports conflictuels adopteront des logiques irreflexives ; plus on assiste à la naissance d'un autre type de subjectivité collective ou communautaire se socialisant sans heurt, plus Magamou fonde sa subjectivité personnelle. Ainsi a-t-il construit un Moi auto-référentiel, auquel il opposera un Vous. Cette naissance sur fond de drame (*drama*) de la première personne donne au narrateur de *La plaie* une figure personnelle. Comme on l'a vu, cette apparition est conditionnée par la crise ontologique qui fait accéder Magamou à une existence discursive et énonciative : le héros de Malick Fall meurt en méprisant les lois de la bien séance communautaire qui avaient façonné son être-au-monde. Il meurt en tant qu'un Autre homme, une figure autre : *différent*.

Le plus spectaculaire, pour le linguiste ou pour le sémioticien, est que l'accès à l'existence personnelle de ce personnage-narrateur se réalise grâce à et dans la parole, par la réflexivité de l'assomption énonciative. En assumant un discours critique délégitimant à la fois les nouvelles figures identitaires de son espace de référence et les actants qui en sont les producteurs, Magamou se fonde donc linguistiquement et sémiotiquement, voire corporellement, comme sujet. Dans ses propres constructions cognitives, la co-naissance linguistique et sémiotique de Magamou aboutit à la réduction de sa conscience collective. Voilà pourquoi, « l'homme à la plaie », néo narrateur à la première personne se pose comme une conscience déchirée vivant un déchirement de conscience : c'est-à-dire une *déprogrammation* de son *parcours narratif* construit et légitimé par les instances sociales et leurs discursivisations identitaires. Et si le langage de Magamou, et plus globalement, si la langue littéraire de Malick Fall se dessaisit d'une tradition discursive réaliste, c'est bien parce qu'elle doit désormais prendre en charge l'univers psychologique, cognitif, affectif et toutes les expériences narratives d'ordre proprioceptif de ce personnage verbalement auto-fondé.

Même si d'autres lois pragmatiques et énonciatives permettent de relativiser le propos, il nous paraît néanmoins recevable d'affirmer que c'est pour les mêmes raisons que l'assomption personnelle par le langage atteint une forme linguistique encore plus dramatique chez Ahmadou Kourouma¹²⁶ et Sony Labou Tansi¹²⁷. Cherchant à déchiffrer le sens porté par les nouvelles sémiologies identitaires de l'Afrique post-coloniale, Kourouma et Sony Labou Tansi en déclineront la *substance* par l'invention des langues particulières qui seraient, à la vérité, l'expression esthétique des tensions corporelles et cognitives engendrées par la multi polarisation de leurs cultures endogènes de référence. La langue devenant le lieu même de l'expression de la crise ontologique, dominer sa poly-centricité serait ainsi résolutoire à l'écriture d'une identité projective, imaginaire, que nous appelons ici *identité littéraire*. Celle-ci serait une *identité voulue* qui, chez certains auteurs, est parfois contradictoire avec l'identité de référence. C'est cette dichotomie faïtière qui est magistralement mise en œuvre dans l'itinéraire narratif de Magamou.

C'est aussi ce type de tension que cherchait à résoudre Giambatista Viko et le narrateur du *Récit du cirque et de la vallée... de la mort*¹²⁸. Dans *Giambatista Viko*¹²⁹ comme dans *Le récit du cirque...*, la résorption verbale des tensions ontologique passe par une pratique linguistique encore plus radicale. C'est que, avec ces deux récits, la transhumance du roman subsaharien atteint un haut degré de personnalisation linguistique et sémiotique. Ainsi leurs narrateurs sont-ils devenus des *Je* à consciences pleine, dotés d'existences charnelles et/ou corporelles : ils s'étonnent, s'angoissent, hurlent, faiblissent, tremblent de peur, s'humanisent, s'extasient, rationalisent, et condamnent sans stratégie ou tactique élocutoire sécuritaire les discours idéologiques et leurs rhétoriques de légitimations. Encore faudra-t-il préciser qu'avec *Giambatista Viko* et *Le récit du cirque...*, la littérature subsaharienne a sans doute produit ses premiers romans à structures énonciatives, dialogiques et/ou inter-locutives émancipés des problématiques des diglossies linguistiques à peine inaugurées par Yambo Ouologuem¹³⁰ et Kourouma.

¹²⁶ *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

¹²⁷ *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1970.

¹²⁸ Mohamed Alioum Fantouré, *Le récit du cirque... et de la vallée des morts*, Paris, Buchet/Chastel, 1975.

¹²⁹ M. a M. Ngal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, op. cit.

¹³⁰ Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

Ainsi s'est donc réalisé le parcours historique et narratif¹³¹ qui met en exergue la fracture énonciative du sujet dans le roman francophone subsaharien. Certes, il aurait pu s'écrire avec d'autres antécédents extra narratifs. Mais celui qui a conduit à l'émergence du *Je* en littérature subsaharienne a ceci de particulier qu'il manifeste, à la lumière de l'analyse sémiotique et énonciative, le processus de la conquête de l'égologie et de la subjectivité personnelle à travers le langage. Mais cela n'a pas souvent été radicalement formulé comme tel dans les récits. Dans ce sens, la tension perceptible dans les formes des énoncés, laquelle est prise en charge par les structures immanentes des récits a, eu de nombreuses conséquences sur la représentation formelle du roman et sur les stratégies de productions du sens. Cette tension a surtout permis la déconstruction de la narrativité classique. A tout le moins, elle a basculé la création romanesque subsaharienne vers l'autonomisation de ses esthétiques autrefois collectives, communautaires, raciales ou ethniques (la Négritude). Cette pratique phénoménologiquement engendrée a trouvé en Tchicaya U'Tamsi, par exemple, une instance de réception tout aussi radicale : « Je suis en rupture avec l'ethnie ; je suis en rupture avec l'Afrique »¹³².

Cette rapide analyse des faits de la sociologie littéraire en Afrique francophone au Sud du Sahara et ses mises au point sémiotiques montrent en quels termes la transformation de la subjectivité personnelle et littéraire se joue, d'une part. D'autre part, elles révèlent la teneur des assomptions énonciatives très souvent revendiquées par divers narrateurs ou par les écrivains eux-mêmes. Dans ce qui suit, nous approfondirons l'analyse sémiotique de la représentation des langages littéraires et leurs conséquences sur la logique transformationnelle de la personne. Pour le moins, on peut déjà dire que c'est dans les marques linguistiques et sémiotiques que se portera cette analyse.

III. ESSAI D'ANALYSE SEMIOTIQUE ET ENONCIATIVE DU PROCESSUS DE SUBJECTIVATION DU DISCOURS LITTERAIRE SUBSAHARIEN

Il serait incorrect de présenter les figures personnelles et narratives dans le corpus littéraire subsaharien sous une forme antithétique confrontant un *Il* atone et ontologiquement déconsubstantialisé, à un *Je* verbalement tonique et créatif, éminemment doté d'une aptitude à s'appropriier l'appareil formel de l'énonciation et/ou du langage. En l'occurrence, le fait littéraire présente ces deux figures de la subjectivité énonciative comme les deux termes aboutissants (inchoatif et terminatif) du *processus de modernisation* de la subjectivité linguistique en littérature africaine. Encore faut-il ne pas présenter la dynamique qui conduit à la fracture énonciative de *Je*, *héros discursif* hanté par le langage et se réalisant dans sa conquête du langage, seulement comme la conséquence *finale* du débrayage réalisé entre les structures et les productions idéologiques de l'Afrique Traditionnelle et tout individu à conscience incline à l'autoréflexivité (Magamou, Viko, etc.). L'Africain, dont on a trop rapidement, et sans précaution aucune, souhaité construire la conscience logiciste, raturant ainsi sa vision du monde et son propre procès d'acquisition de la pensée logique, a paradoxalement accouché d'une conscience logique, en combattant ce qu'il ne croyait pas relever de sa propre ontologie, de son essence propre. C'est du moins le constat qui se dégage de la lecture sémiologique des néo-référents dont il s'est approprié la pratique, souvent plus que conformément aux enseignements du *Père*¹³³. En l'occurrence, la maîtrise du roman n'est que le signe très insignifiant de sa transformation, de sa co-naissance à cette culture et à l'africanisation du genre romanesque.

L'introduction coloniale des référents occidentaux en Afrique n'aurait pas eu pour conséquence que l'engendrement d'un nouveau biotope culturel. C'est-à-dire la production d'une néo-sémiologie incommunicable, qui agirait comme un prisme déformant. On peut aussi voir dans la démarche créative de la littérature africaine contemporaine une réduction d'une tension sémiotique générée par l'incommunication que portent les cultures nouvelles engendrées par les systèmes de référence en compétition dans les sols africains. Notre hypothèse herméneutique suggère que c'est sur le lit de cette violence, de ce chaos linguistique, symbolique et imaginaire originel ou non-Sens que se fonde la *conscience égologique* du sujet africain collectivisé. Cette fracture énonciative du sujet s'appréhenderait comme une sémantisation, voire une re-signification positive des nouvelles sociétés à partir desquelles émerge la littérature. Cela implique un nouveau mode de communautarisation du sujet. Celle-ci demeure davantage verbale et inclut une reconnexion, non plus à l'anthropologie d'origine, mais comme le dit Viko lui-même, « au nombril du monde ». D'où la connexion des subjectivités isolément fondées, à l'aune de l'Histoire et des discours romanesques, à la matrice même du monde¹³⁴.

¹³¹ Nous indexons ainsi le processus de transformation du roman africain au model transformationnel du récit.

¹³² Tchicaya U'Tamsi, in *Notre librairie* n° 83, avril-janvier, 1986, p. 20.

¹³³ Notion de V. Y. Mudimbe dans *L'odeur du père. Essais sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1982.

¹³⁴ A ce titre, le *Giambatista Viko* de Georges Ngal révèle la fracture littéraire de nouveaux référents narratifs : il ne s'agirait plus d'écrire à partir de l'Afrique, mais en dehors d'elle, pour mieux l'investir et penser son devenir.

On comprendrait mieux pourquoi le *Je* narratif subsaharien ne pouvait s'inventer qu'en inventant une *langue dialogique*, voire intersubjective. Et de ce point de vue, *Giambatista Viko* de Ngal et *Le récit du cirque...* de Fantouré resteront, sans doute pour l'histoire, les romans dans lesquels la dichotomie faïtière qui apparaît dans le processus de transformation personnel réalise la fracture la plus significative du sujet. Ainsi est-on passé du roman populaire représentant des sociétés encore fortement soudées, des années 1920 aux années 1970, aux romans dans lesquels l'univers romanesques se réduit à la conscience homodiégétique et interlocutive du narrateur-personnage. Le roman africain de la fin du XX^{ème} siècle laisse ainsi entrevoir l'idée qu'il se réalise dans cette sorte de réduction ou de rétrécissement de la présence ou de la conscience narrative.

Dans ce processus donc, des romans avant-gardistes comme *Les soleils des indépendances*, *La vie et demie*, et avant eux, *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem, ont joué un rôle fort décisif. Notamment en altérant la *conscience altérologique* du narrateur *congruent* hérité de la période coloniale grâce à la modification profonde de sa conscience linguistique ; modification, une fois de plus, rendue possible par la crise représentationnelle de la subjectivité collective qui a produit l'*insécurité ontologique* (la méfiance ou la défiance aux nouvelles structures identitaires et leurs imaginaires symboliques). Le cas Fama est très symptomatique. Puisqu'il est devenu le signe itératif de la littérature francophone subsaharienne : les personnages de *Giambatista Viko* et de *L'errance*, mais aussi de *La carte d'identité*¹³⁵, du *Silence de la forêt*¹³⁶, d'*Au bout du silence*¹³⁷ du *Cri que tu pousses ne réveillera personne*¹³⁸, etc., en sont les figures équivalentes, qui sont devenus constantes.

Au départ, le déchirement de conscience des personnages de crise avait accompli la construction sémiotique d'instances discursives ambiguës. Cette ambiguïté a été longtemps fixée par l'assomption d'une double performance linguistique. Précisément, dans les romans comme *La vie et demie*, les figures narratives s'excluaient de l'appareil formel de l'énonciation en assumant le statut énonciatif d'un tiers *actant immanent*¹³⁹. En même temps, elles se l'approprièrent, notamment en assumant une *compétence énonciative* propre à la personne (Je/Tu, Nous/vous). Ces instances narratives se sont ainsi présentées, pendant une période relativement longue, sous la figure personnelle d'un *Il* incarné, qui s'est déployé pour se généraliser dans l'espace littéraire africain, à partir des années quatre-vingt. On la retrouve, cette l'instance, non seulement dans *Elle sera de jaspé et de corail*¹⁴⁰, *Au bout du silence*¹⁴¹, *Parole de vivant*¹⁴², mais aussi dans *La carte d'identité*¹⁴³, *Silence on développe*¹⁴⁴, *La folie et la mort*¹⁴⁵, *La fabrique de cérémonies*¹⁴⁶, *Rift. Routes. Rails. Variations romanesques*¹⁴⁷, etc.

Comme on peut maintenant l'apprécier, le *statut énonciatif de la personne* dans le roman subsaharien francophone a connu une réelle mutation sémiotique. Celle-ci soulève, en vérité, le problème de la construction discursive et ontologique du sujet dans le discours littéraire comme une question non subsidiaire. Puisque, pour dire l'insécurité ontologique en lui grandissante, le narrateur devra désormais parler de son expérience sous un mode non impersonnel, incarnant sa subjectivité dans ses actes de langage. Ainsi se sont générées de nouvelles *sémiosis* ou langages. Celles-là resteront *illimitées*, c'est-à-dire propres à rendre l'intimité des univers de conscience déstructurés par une double référence culturelle vécue de façon problématique. Cette pratique du langage est non sans conséquence. Mais dans les premiers romans où elle est apparue, cette *instance biforme - Il + Je -* s'est montrée comme une forme personnelle ou figure narrative transitoire.

¹³⁵ Jean-Marie Adiaffi, *La carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980.

¹³⁶ Etienne Goyémidé, *Le silence de la forêt*, Paris, Hatier, 1984.

¹³⁷ Laurent Owondo, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 1985.

¹³⁸ Gaston-Paul Effa, *op. cit.*

¹³⁹ Dans la sémiotique de Jean-Claude Coquet, le *tiers actant immanent* n'est pas un sujet d'assomption linguistique ni sémiotique. C'est une force intérieure, une *phorie* ou *tension*, diraient Jacques Fontanille et Algirdas-Julien Greimas, qui agit et domine le sujet de l'énonciation. Dans *Au bout du silence* de Laurent Owondo, on peut voir cette force à l'œuvre, sous la figure des « yeux qui permettent de voir derrière toute chose ». C'est parce que la force agit le sujet qu'elle fait de ce dernier un *non-sujet*. C'est-à-dire un sujet régi, gouverné. Un sujet qui est parlé ou assumé par la force plutôt que qui parle et assume en son nom propre. En situation de tension, nous dit Coquet, il serait plus juste que le sujet affirme comme Rimbaud : « on me parle », plutôt que : « Je parle ».

¹⁴⁰ Were Were Liking, *Elle sera de jaspé et de corail*, Paris, L'Harmattan, 1983.

¹⁴¹ Laurent Owondo, *op. cit.*

¹⁴² Auguste Moussirou-Mouyama, *Parole de vivant*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹⁴³ Jean-Marie Adiaffi, *op. cit.*

¹⁴⁴ Jean-Marie Adiaffi, *Silence, on développe*, Dakar/Abidjan, NEA, 1993.

¹⁴⁵ Ken Bugul, *La folie et la mort*, Paris, Présence Africaine, 2000.

¹⁴⁶ Kossi Efoui, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.

¹⁴⁷ Abdourahman Waberi, *Rif. Routes. Rails. Variations romanesques*, Paris, Gallimard, 2001.

3.1 L'incarnation verbale de la subjectivité personnelle

Nous voudrions maintenant montrer que l'aboutissement de la conquête énonciative de *ego* débouche narrativement sur une incarnation verbale du sujet. Pour atteindre cet objectif, nous prendrons quatre figures narratives du corpus africain, de 1960 à 1990. Soient les narrateurs des *Bouts de bois de dieu*, d'*Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*¹⁴⁸, du *Cercle des tropiques*¹⁴⁹ et de *L'errance*¹⁵⁰. Pour commencer, posons les fondements sémio-linguistiques de notre raisonnement.

Dans son ouvrage *Problèmes de linguistique générale*, Emile Benveniste écrit :

Tout homme se pose dans son individualité en tant que moi et par rapport à toi et à lui. Ce comportement sera jugé « instinctif » ; il nous paraît refléter en réalité une structure d'oppositions linguistiques inhérente au discours. Celui qui parle se réfère toujours par le même indicateur *je* à lui-même qui parle¹⁵¹.

Le principe de l'assomption discursive ou énonciative fonde donc ce que le linguiste appelle ici la subjectivité. Or l'assomption énonciative ou discursive de la personne se posant comme « je », voire « il », comme le suggère Jacques Fontanille dans *Sémiotique du discours*, ne débouche pas toujours sur l'existence sémiotique du sujet¹⁵². Celui-ci doit, pour affirmer son existence, encore pouvoir marquer de sa présence, les discours ou les énoncés produits. Nous sommes ici au cœur de la problématique coquetienne du *non-sujet* et du *sujet*. Le non sujet, dit Jean-Claude Coquet, n'a pas l'initiative de la parole. C'est une personne altérologique (*Il*). Et il ne suffit pas seulement au sujet de dire *Je* pour avoir l'initiative de l'assomption énonciative, précise le sémioticien. Il en résulte en conséquence ce qui suit : si le non-sujet reproduit l'expérience individuelle ou collective dont la *langue est l'interprète*, le sujet, au contraire, s'affirme dans cette langue en tant qu'*instance judicative* ou de *contrôle*, voire en tant qu'*opérateur d'assertion*. Il en découle que les énoncés ou discours du sujet, à l'opposé des énoncés ou discours du non-sujet, sont frappés du sceau de *l'empathie, de l'harmonie, de la connivence ou de l'affinité subjective avec l'objet* du discours ou de l'énonciation¹⁵³. En somme, de ce que Anne Hénault appelle des *odeurs corporelles* du sujet énonçant¹⁵⁴. Il en est ainsi parce que ce dernier s'impose au monde, précise Jacques Fontanille, comme une instance sémiotique réelle. Il arrive en conséquence que le sujet s'approprie le monde, à partir de ses propres saisies ou expériences sensorielles. Et de ce fait, il se comporte en *instance sémiotique autonome* : le sujet sent, perçoit, ordonne la syntaxe du monde selon une sémantique que lui « suggère » ses propres expériences proprioceptives, etc. C'est donc parce que le sujet est doté d'un corps que le sémioticien le décrit comme une subjectivité déterminée par la *chair*¹⁵⁵.

Pour fixer nettement la différence entre les deux figures de la subjectivité énonciative ici discutées, Jean-Claude Coquet écrit :

les sémanticiens n'ont pas manqué de relever [que le passage de **je** à **il**] s'opérait quand la langue naturelle se donnait pour objet de présenter des phénomènes de la nécessité, phénomènes sur lesquels le dominé, par définition n'a pas prise, [...] ou bien plus généralement, des procès dont je est considéré comme exclu¹⁵⁶.

Cette description de la subjectivité montre que la prise de parole par toute instance du discours ne débouche pas sur une « marquage » identique de la présence discursive ou personnelle.

Jacques Geninasca a posé cette problématique en d'autres termes. D'un côté, le sujet est capable de redéployer le sens du monde éprouvé à partir d'une langue mythique. Alors il est doté d'une *capacité figurative* propre, assujettie à sa propre capacité de réorganiser ou recatégoriser sémantiquement le monde. Dans ce cas, les

¹⁴⁸ Pius Ngandu Nkashama, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*, Paris, L'Harmattan, 1991.

¹⁴⁹ Alioum Fantouré, *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

¹⁵⁰ Georges Ngal, *L'errance*, Paris, Présence Africaine, 1999 (2^{de} éd.).

¹⁵¹ Emile Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 67.

¹⁵² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999. L'existence linguistique n'est pas l'existence sémiotique. Le sujet peut dire *Je* et en n'exprimant pas sa propre pensée. Cf. : « Au nom du président de la république, je déclare le colloque ouvert ». Cette phrase traduit en parole et en acte une conscience extérieure à celle du sujet de son énonciation.

¹⁵³ Jean-Claude Coquet, « Les fondements sémiotiques de la signification » in *Cdrom Sémio 2001*, Limoges, 2001.

¹⁵⁴ Anne Hénault, *Le pouvoir comme passion*, Paris, Puf, 1994, cf. introduction.

¹⁵⁵ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit.

¹⁵⁶ Jean-Claude Coquet, *Le discours et son sujet*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 61.

énoncés produits sont dits mythiques parce qu'ils constituent une *herméneutique*, une *restriction de champ*, voire un *point de vue* ou une *interprétation* du sens même du monde liée à une expérience singulière. De l'autre côté, le sujet ne peut se doter de la *capacité figurative*. Dans ce cas, note Geninasca, il produit des énoncés mimétiques ou inférentiels suggérés par la langue collective, socialisée ou quotidienne¹⁵⁷ : celle du sujet universel.

Ainsi perçue, la question de l'*incarnation énonciative* du sujet relèverait donc des moyens linguistiques par lesquels celui-ci s'inscrit dans le discours littéraire. Or, comme nous l'avons déjà montré, le narrateur du roman subsaharien est longtemps resté une figure collective ou impersonnelle (cf. *Les bouts de bois de dieu*, *Perpétue*, etc.). C'est le renversement de ce statut sémiotique que nous voulons maintenant examiner.

Les romans que nous avons retenus présentent quatre type de figure narratives : dans *Les bouts de bois de dieu*, nous avons découvrons une véritable instance hétéronome :

Soudain N'Deye Touti s'arrêta, elle avait levé les yeux et venait d'apercevoir à quelques pas d'elle trois Blancs qui lui tournaient le dos et discutaient avec animation. Il y avait là le directeur du service d'hygiène, un officier de gendarmerie et le commissaire de police de la Médina. Celui-là même dont les hommes avaient eu à battre en retraite devant les bouteilles de Mame Sofi et de ses furies. Ils avaient grimpé sur un petit monticule pour mieux surveiller les gens qui travaillaient avec les sinistrés dans les décombres. N'Deye Touti hésita un moment. Elle aurait voulu se joindre à eux, leur parler, leur montrer qu'elle comprenait leur langue, mais la timidité l'emporta, elle avança de quelques pas et cachée derrière un pan de mur, tendit l'oreille...¹⁵⁸

Dans *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*, apparaît une autre figure narrative :

Seul Ephrem Olani était resté le point d'attraction pour tous les regards. Le noyau du cercle qui venait de tourner dans son propre vertige. Un corps inanimé, recouvert de toutes les calamités, comme s'il avait été émergé du ventre même de la terre. Un corps total. Et la mort d'Ephrem Olani criait plus haut que celle de l'Empereur des Empereurs. Plus haut que celle de Ras Taféla. Le corps de l'esclave inscrivait dans le sol où il avait été traîné l'ellipse de toute la mort qui ne pourrait plus jamais faire trembler les mains des hommes. Il était étendu sous l'arbre d'acacia où il avait été pendu. Il était devenu la racine principale par laquelle s'absorbe le suc de la terre¹⁵⁹.

Nous avons devant nous deux récits (*Les bouts de bois de dieu* et *Un jour de grand soleil*) produits par une même figure : *Il*. Pourtant, le lecteur des deux ouvrages ressent qu'il est en face de deux *rationalités énonciatives*. C'est-à-dire de deux systèmes de prédication. En effet, le récit se singularise, d'un côté, par une surdétermination de l'actant /histoire/. Ce qui a la force d'exclure le narrateur et le narrataire du contrat énonciatif. Et de l'autre côté, une énonciation en procès se manifeste par une construction perceptive du sens. Les deux langages ici en compétition nous soumettent alors à des approches sémantiques différentes.

Cette caractérogie des discours littéraires devient plus manifeste si l'on procède à l'analyse des systèmes temporels. Dans le premier extrait de texte, le passé simple associé au plus-que-parfait révèle la narration d'un événement passé. Ce système temporel renforce l'idée que le récit s'appuie sur une histoire réelle ou fictive passée. A tout le moins, qu'il énonce les événements selon une logique qui en valide la vérité historique, montre « un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du Récit ». Il appert ainsi que le narrateur en détient le savoir. En outre, s'il y a rupture du contrat énonciatif, c'est que le narrateur se manifeste par une présence élocutoire « vide » : il est à la fois débrayé et contrôlé par une *voix qui lui est extérieure*. Ici, le narrateur est un typique non-sujet qui se pose à travers une « parole impersonnelle et absolue »¹⁶⁰.

Dans le second extrait de texte se réalise un phénomène atypique qui intéresse au plus haut point la linguistique et l'étude du système de la personne¹⁶¹. A première vue, on pourrait affirmer que l'instance narrative y est débrayée de l'énonciation : alors elle est un sujet d'univers (*Il*). Pourtant, une telle affirmation deviendra

¹⁵⁷ Jacques Geninasca, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1994.

¹⁵⁸ Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de dieu*, op. cit., p. 185.

¹⁵⁹ Pius Ngandu Nkashama, *Un jour de grand soleil ...*, op. cit., p. 54.

¹⁶⁰ Jean-Claude Coquet, *Le discours et son sujet*, op. cit., p. 61.

¹⁶¹ Voir André Joly, *Essais de systématique énonciative*, Lille, Pul, 1987.

rapidement et paradoxalement non fondée. Il y a que, même débrayé du *hic et nunc* de l'énonciation, ce narrateur construit un système d'élocution contractuelle. Notamment à travers la narrativisation de sa présence cognitive, passionnelle et thymique. On peut voir ce phénomène dans la séquence suivante : « Un corps inanimé, recouvert de toutes les calamités, comme s'il avait été émergé du ventre même de la terre. Un corps total. Et la mort d'Ephrem Olani criait plus haut que celle de l'Empereur des Empereurs... » Cet exemple démontre que le narrateur a une capacité figurative intrinsèque, marque, par la morphologie même de ses énoncés, l'existence d'une présence perceptive (*Je*). Celle-ci se manifeste, en outre, par une capacité à traduire le monde par une syntaxe propre. Ainsi ce narrateur s'ouvre-t-il à son Autre : le narrataire qui est contraint à connoter le sens des stases émotionnelles ainsi déployées par ses propres moyens. Dans la perspective analytique de Catherine Kerbrat-Orecchioni¹⁶², nous ajouterons que ce deuxième fragment de texte comprend des constructions syntaxiques (« Et la mort d'Ephrème Olani criait plus haut que celle de l'Empereur des Empereurs »), des temporalités (le conditionnel) et une lexicalisation (« le ventre même de la terre ») subjectives relevant d'une pratique langagière individuante.

Cette rapide étude de la construction énonciative de la troisième personne du singulier comme figure narrative dans le roman africain amène à une autre étude. Celle-là renverra à la construction de la première personne du singulier comme figure narrative du corpus de base. Là aussi, nous avons choisi deux modèles assez représentatifs. Soit *Les cercles de tropiques*, d'une part :

J'écoutais pendant près d'une heure les murmures du village. En effet comme citadin j'étais presque considéré comme un notable. J'avais beau leur dire que je n'étais qu'un modeste sujet comme eux, je n'arrivais pas à les convaincre. Pour eux, tout comme Méléké, j'étais leur défenseur auprès des nouvelles autorités. Pour ne pas les décevoir je m'empressais de prendre congé, mais les femmes m'annoncèrent que mon repas était préparé. Il fallait que je mange ou que je l'emporte avec moi »¹⁶³.

et d'autre part, *L'errance* :

J'avais franchi le temps de ma condamnation comme on réduit la distance entre les mots et ce qui n'a commune mesure avec ceux-ci. Je m'étais enivré de la nature : la rosée coulait en moi comme le miel ; les cris des oiseaux, les senteurs des feuilles mortes devenaient la parole de destructions antérieures. Je lisais les hiéroglyphes. Je notais les silences des espaces muets. J'embrassais les collines. Je rythmais les éruptions des pollutions nocturnes. J'habillais les animaux, les arbres, les intentions, les désirs, le verbe, les gestes¹⁶⁴.

En dépit d'une quasi-similitude de la gestion de la temporalité énonciative et une présence commune de la première personne du singulier, on peut affirmer que ces deux passages présentent des rationalités narratives différentes. Le premier texte déploie une rationalité que l'on dira *pratique* ou *inférentielle*, tandis que le second met en exergue une rationalité mythique, notamment accentuée par une forte présence passionnelle (« *Je m'étais enivré de la nature* »). A quoi est donc redevable cette distinction ? A la capacité figurative dont est privé le premier narrateur et qui donne au second une assomption créatrice de langage plus tonique. Tandis que dans le premier texte nous avons affaire à une présence narrative atone et à performance congruente et impersonnelle¹⁶⁵, dans le second texte, se déploie un langage dynamique, réapproprié par un narrateur produisant du sens selon un rapport au signe propre et selon une visée communicationnelle propre. Laquelle ouvre sur une singulière conscience du langage : « *j'habillais [...] le verbe, les gestes* ». De fait, nous avons dans le premier extrait de texte l'exact type de figure personnelle (« je ») que Jean-Claude Coquet réduit au non-sujet *il*. Car ce « Je » est dominée par l'actant */histoire/*. Tout s'y passe donc comme si son récit se narrait en dehors de sa propre initiative. En revanche, dans le second extrait texte, le langage paraît se déployant sous le contrôle d'une instance énonciative linguistiquement, sémiotiquement, temporellement et figurativement portée par et dans le langage.

¹⁶² Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Colin, 1999 (2nd éd.).

¹⁶³ Mohamed Alioum Fantouré, *Le cercle des tropiques*, op. cit., p. 11.

¹⁶⁴ Georges Ngal, *L'errance*, op. cit., p. 7.

¹⁶⁵ L'impersonnalisation de la première personne découle du fait que ce narrateur n'assume pas son statut personnel. Les phrases : « j'étais presque considéré comme un notable », « Pour eux comme pour Méléké, j'étais leur défenseur auprès des nouvelles autorités », « il fallait que je mange » montrent une assomption asymétrique de l'énonciation. C'est la société qui pose le narrateur comme sujet, alors que lui-même se conteste ce statut en existant par la *volonté* ou le *vouloir* des autres.

A partir de ces analyses, une fois de plus rapides, on voit effectivement que les actes énonciatifs reflètent le statut actantiel et sémiotique des instances narratives qui les produisent. Et corrélativement aux questions de la subjectivité et de la subjectivation du langage, il est clair que les processus de discoursivisation générés par les romans n'ont pas le même sens linguistique, ni le même sens sémiotique. L'irruption en littérature africaine des narrateurs aux première et troisième personnes du singulier à capacité figurative correspond à une révolution littéraire majeure : celle qui a amorcé la quête de l'autonomie linguistique et sémiotique du sujet, depuis Laye Camara jusqu'à M. a M. Ngal. Il est en résulte, dans les années quatre-vingts, et plus notamment dans les années quatre-vingt dix, un déchaînement de la parole indexée à la conscience de chaque instance. Ceci a fini par aboutir à une revendication généralisée de l'autonomie des *MOI* linguistiques. C'est-à-dire des identités langagières ou énonciatives. Surtout chez les jeunes écrivains.

Cette quête d'autonomie subjective marque irrémédiablement la modification profonde de l'intimité des consciences, une autre représentation de *Soi*, à une échelle parfois non topologique, ainsi qu'on peut le lire dans les discours identitaires de Sony Labou Tansi et d'Henri Lopès, d'une part ; et d'autre part, de Kossi Efovi, de Bessor, de Waberi, etc. Sur le plan littéraire, elle débouche logiquement sur des *variations romanesques* notoires. C'est-à-dire sur de morphologies énonciatives (langagières) et narratives davantage portées à une limite extrême. Dans l'analyse qui suit, nous allons voir par quels moyens.

3.2 De l'assomption corporelle de la subjectivité et ses conséquences sur la représentation des langages aux perspectives critiques

La présente description des figures narratives ne peut prétendre à l'exhaustivité. Elle prend appui sur un point de vue qui, pour être une *hypo-thèse*, a naturellement réduit au silence les autres *motifs* de la modernité littéraire africaine. C'est donc là sa principale faiblesse.

Le moins que l'on puisse dire néanmoins est que les figures narratives que nous venons de révéler assujettissent à l'écriture romanesque des usages particuliers du langage ; des usages en relation avec le statut sémiotique de la personne qui les déploie. Ainsi aboutit-on à une lecture qui explicite la relation énonciative entre narrateur et objet du discours. Pour être davantage précis, la relation narrateur/objet du discours paraît se réaliser à partir des lois pragmatiques de l'énonciation associant à la fois énonciation/langage, mode de présence personnelle et contexte d'énonciation. Ainsi de cette relation découle une représentation des langages que régule l'appareil formel de l'énonciation ou *praxis énonciative*¹⁶⁶ :

(i) : si l'objet est disjoint de l'instance narrative, par le fait de la distance et de son irréflexivité, on aboutit à une praxis énonciative extérieure à l'instance énonciative (cas des *Bouts de bois de dieu*) ;

(ii) : si l'objet est conjoint à l'instance narrative par le biais de la présence corporelle, soit par le truchement des émotions, soit par d'autres types d'affections, la praxis énonciative est atteinte dans son fonctionnement interne par la « dissémination élocutoire » du narrateur. La performance énonciative se trouve alors affectée par l'expérience sensible qui a conduit à la prise de la parole (cas d'*Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*) ;

(iii) : enfin, si l'objet est symétrique à l'instance narrative, l'énonciation se trouve très profondément affectée. Ici, l'objet d'énonciation devient sujet et le sujet objet de la performance énonciative : « Je suis Fantasme avec F majuscule », « je suis un peuple d'idées ! De perceptions ! »,

se définit Bataflina le narrateur d'*Une saison de symphonie*¹⁶⁷. Dans ce cas extrême, l'éprouvé ou le contenu émotionnel devient l'enjeu majeur de l'énonciation qui se réalise désormais sous mode empathique et/ou pathémique. *L'écart*¹⁶⁸, *Le récit du cirque...* sont les exemples les plus probants de ce type de praxis énonciative.

¹⁶⁶ On peut considérer en effet l'*activité énonciative* et ses contraintes (la compétence linguistique, les tensions corporelles et l'histoire du sujet, ainsi que le code utilisé et le contexte) comme une *praxis énonciative*. Dans ce sens, les variations de la praxis énonciative, volontairement recherchées ou non, participent à la *dynamique générative et transformationnelle* du métarécit que sont en conséquence les langages. Il serait ainsi juste de présenter la crise du sujet comme un *opérateur de transformation* et les langages en acte comme le moyen par lequel le sujet personnel s'auto-fonde. C'est-à-dire comme des *opérateurs de jonction*.

¹⁶⁷ G. Ngal, *Une saison de symphonie*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 23/25.

Mais notre description des figures de la praxis énonciative n'est pas exclusive ni fermée sur elle-même. A tout le moins, elle fixe la lecture sémiotique des variations des langages romanesques et les lois de leurs esthétisations. A partir de ces modèles de base, d'autres types de langages sont susceptibles d'être engendrés, conduisant par ailleurs à l'émergence d'autres types d'esthétisations romanesques. Par exemple, il suffit qu'un narrateur établisse constamment une distance plus ou moins variable avec son objet du discours pour qu'apparaissent différentes morphologies énonciatives et différents rythmes narratifs. Ainsi ces modulations du tempo ou rythme énonciatif aboutissent-elles, *in fine*, à une complexification de la texture langagière et narrative des œuvres, tout en rendant la saisie du sens davantage complexe. Dans le corpus textuel subsaharien, cette dernière lecture de l'activité énonciative manifeste une présence personnelle des figures narratives oscillant entre la troisième et la première personne du singulier à capacité figurative. En vérité, c'est cette texture même de l'énonciation que nous voyons se profiler dans des ouvrages comme *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*, *Parole de vivant*¹⁶⁹, *53 cm*¹⁷⁰, etc.

De telles assomptions du langage par les narrateurs du roman subsaharien ont eu des effets positifs sur la qualité générale de la production littéraire continentale et son esthétisation. La première, probablement la plus importante, a été la relativisation de l'héritage du discours de la Négritude. Celui-ci s'est désormais réduit à une perception fragmentaire de l'Afrique : d'un *concept* d'Afrique (Mudimbe), on est passé aux appropriations singulières et diverses de l'*Afrique*. Et à l'image même d'un narrateur d'un roman lopésien, les écrivains des deux dernières générations sont devenus des chercheurs d'*Afriques*¹⁷¹ à la première personne. Ainsi la révolution majeure initiée par la fracture énonciative du narrateur Viko et sa *dissémination élocutoire* dans l'espace littéraire subsaharien se mesurent-elles désormais à l'aune de ces appropriations de la conscience de Soi. Mais Viko n'avait pas fait que surgir dans un espace identitaire *autotélisé* par les discours contre les forfaits politiques sous les tropiques ou par les discours sur l'authenticité africaine. A travers sa dialogisation risquée d'antonymes (Afrique/Occident, l'Autre/Moi), l'ouvrage éponyme de M. a M. Ngal s'essayant à une innovation langagière, a abouti à une nouvelle philosophie de l'existence, à une écriture autre de l'identité. Depuis lors on a observé un graduel repli des idéologies littéraires afrocentristes. Ce repli a ouvert, dans les années quatre-vingt dix, sur un effondrement substantiel de nombreuses d'entre elles, qui nous ont été portées par les dernières vagues molles de la Négritude.

Ainsi, dans certains romans comme ceux de Pius Ngandu Nkashama, l'Afrique s'est souvent confondue à une expérience de la douleur. Dans ceux de Kossi Efoui, elle prend une nouvelle figure ; une figure quasi-symphonique née d'une autre approche inventive du langage. D'un langage où parfois la visée communicationnelle cède le pas à la quête d'une écriture perceptuelle ou auditive¹⁷². Du reste, ce phénomène tend davantage à se généraliser, tant on le voit à l'œuvre chez de nombreux « négropolitains » et autres écrivains de la jeune génération : Achille Ngoye, Ken Bugul, Abdourhamane Waberi, pour ne citer que ces trois-là. Dans ce sens, on peut comprendre les regrets de Calixte Beyala, lorsqu'elle affirme : « Aujourd'hui on peut reprocher à la Négritude d'avoir été patriarcale, d'avoir gommé la responsabilité des Noirs dans leurs propres malheurs, mais ce ne sont que des détails au regard du travail historique qu'elle a effectué. C'est la nouvelle génération qui n'assume pas ses responsabilités vis-à-vis de la société moderne. Combien d'entre nous ont créé des concepts, ont dénoncé quoi que ce soit ? »¹⁷³ Ainsi ont été enterrés Senghor, Césaire et Damas, les pères trinitaires de la Négritude auxquels réfère ici Beyala. Michel Le Bris le dit encore plus nettement, sans formules rhétoriques particulières :

La Négritude de Senghor, de Césaire, l'antillanité de Glissant, la créolité de Chamoiseau et Confiant ont été des moments sans doute nécessaires. Mongo Beti, Ahmadou Kourouma, Thierno Monenembo, Henri Lopes, Aminata Sow Fall, Emmanuel Dongala ont pris la suite de Senghor et de Césaire avec une belle vigueur, comme Jean Matellus, Emile Ollivier ou Xavier Orville dans les Caraïbes, plus dégagés que leurs aînés par les logiques identitaires. Mais la

¹⁶⁸ Valentin Yves Mudimbe, *L'écart*, Paris, Présence Africaine, 1989.

¹⁶⁹ Auguste Moussirou-Mouyama, *Parole de vivant*, *op. cit.*

¹⁷⁰ Bessora, *53 cm*, Paris, Le Serpent à plumes, 1999.

¹⁷¹ Henri Lopès, *Chercheur d'Afriques*, Paris, Seuil, 1990.

¹⁷² Kossi Efoui, *La fabrique des cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.

¹⁷³ Calixte Beyala, « L'écriture dans la peau, entretien avec Tirthankar Chanda », *Notre Librairie n° 151*, Juillet/septembre 2003, p. 42.

« nouvelle vague » née dans les années 1990, à leur suite, prend des allures de déferlantes¹⁷⁴.

Quoi qu'il en soit semble-t-il, l'irruption littéraire de la subjectivité personnelle ne connaît aujourd'hui qu'une phase d'amorce dont il est encore difficile de prévoir les effets sur le plan de la création littéraire en Afrique subsaharienne. Et il ne suffit plus de rapprocher cette expérience naissante de l'assomption de la personne et du langage aux modèles européens¹⁷⁵ pour comprendre que s'y réalise un majeur phénomène d'*anamorphose* identitaire.

Conclusion

Parti de l'analyse sociologique de la modernité, nous sommes arrivé à la question centrale de cette contribution : *l'étude de la personne et celle de son processus de transformation* dans le roman francophone subsaharien. L'une des conséquences majeures de cette transformation est le redéploiement du statut social et sémiotique de la personne. C'est pourquoi on peut interpréter la *fracture énonciative de la subjectivité égologique* dans le roman africain comme une mutation profonde de l'identité communautaire et personnelle. Sur le plan romanesque, cette mutation ouvre la littérature subsaharienne d'expression francophone sur une *modernité littéraire* réellement prototypique. Mais cette modernité a d'autres conséquences non seulement aux plans linguistique et sémiotique, mais aussi, au plan des *constructions discursives de soi*.

Ainsi, pour avoir ouvert l'identité littéraire africaine à une irréductible altérité énonciative et ontologique, la littérature subsaharienne de la fin du XX^{ème} siècle a définitivement produit de nouvelles identités littéraires. Celles-là moins anthropologiques et ethniques, mais fondées sur une appropriation intellectuelle de l'espace international. Et cela n'est pas seulement dû au métissage biologique ou culturel, comme on peut le lire dans la littérature des écrivains métis d'Afrique noire, mais surtout à une nouvelle conscience de Soi et à une nouvelle appropriation langagière de l'espace-temps universel. Et cela aboutit à un redéploiement narratif du sens, à d'autres symbolisations, à de nouvelles discursivisations qui nous imposent l'invention d'herméneutiques nouvelles, des idéologies critiques nouvelles. A tout le moins, ces discursivisations nous prescrivent des interprétations non topologisantes ni conjoncturelles, qui confinaient toujours à l'ethnie et à la race. Voire à la spécificité de l'Afrique et de ses productions culturelles ; à la spécificité de l'homme noir. Les *identités littéraires africaines* sont devenues transnationales, à l'échelle africaine et à l'échelle internationale, car leurs référents, par le fait de la formation et l'apparition des consciences réflexives et personnelles, sont eux-mêmes maintenant non topologiques : « Moi qui rêvait d'être le Chateaubriand d'Afrique », dit Viko (*Giambattista Viko*); ceux qui m'ont prétentieusement nommée, rétorque Bessora (*53 cm*¹⁷⁶). « La meilleure chose qui peut arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique », conclue Kossi Efoui¹⁷⁷. Et nombreux sont les Nègres désormais « Petits-fils de Vercingétorix »¹⁷⁸ et/ou de quelqu'un d'Afrique ou d'ailleurs. Mais dans les colloques, cette apertures, cette ouverture vers la différence semble poser problème. Elle radicalise aussi les tenants d'une Afrique africaine, nourrie à la sauce de ses propres mythes.

Somme toute, que nous resterait-il de notre *Littérature Africaine*, celle dont l'histoire des idées et la critique continuent à véhiculer l'héritage douloureux des nuits esclavagistes et coloniales ? Que reste-t-il des engagements politiques et idéologiques de cette littérature posée peu ou prou comme instrument de libération populaire ? D'où vient l'insistante idée que la littérature africaine ne peut affirmer son existence que dans sa dépendance à l'histoire douloureuse soit-elle du continent noir ?

Nombre de clichés commencent par perdre de leurs lustres d'antan. Surtout à l'aune d'un nouvel âge littéraire en Afrique qui s'ébauche subrepticement, sous l'impulsion des éditeurs européens et de la jeune génération d'écrivains associée à celle de leurs aînées qui ont fini par mettre fin aux antiennes politiques et idéologiques de la littérature africaine. Une vérité semble émerger : aujourd'hui, on ne peut plus parler de cette littérature seulement à partir de ses déterminations historiques, fussent-elles remises au goût de l'actualité. Si la *Littérature Africaine* semble avoir vécu, c'est bien parce qu'elle se pense comme productions des « écrivains noirs de langue française en situation coloniale » (L. Kesteloot). Mais sa survie s'énonce ailleurs, en des nouveaux espaces : dans une *transculturalité* et une *transnationalité* étonnamment vitalisantes et davantage ouvertes « à toutes les porosités du monde » (A. Césaire).

¹⁷⁴ Michel Le Bris, *Nouvelles voix d'Afrique*, Paris, Ed. Hoëbeke, 2002, p. 8.

¹⁷⁵ Bertrand Marchal, *Lire le symbolisme*, Paris, Dunod, 1993.

¹⁷⁶ Bessora, *53 cm*, Paris, Le serpent à plumes, 2002.

¹⁷⁷ Propos rapporté par Valérie Marin Lameslée, « L'Afrique ici et maintenant », *Magazine littéraire* n° 409, p. 100.

¹⁷⁸ Alain Mabanckou, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Paris, Le serpent à plumes, 2002.

Ainsi, à la lecture de ses productions depuis les années 1990, ce qui nous paraît plus décisif, c'est que la *Littérature africaine* a franchi un pas des plus grands et des plus spectaculaires. Grâce notamment à la modification butorienne de ses structures personnelles. C'est-à-dire grâce à la fracture énonciative et narrative des subjectivités moins communautaires et ethniques que réflexives et égologiques. La pluralité esthétique et éditoriale de cette littérature en fin du XX^{ème} siècle est la conséquence immédiate de cette fracture. Ce que nous continuons d'appeler *Littérature africaine* nous recommandera bientôt des spécialisations et des herméneutiques moins totalisantes afin de mieux en saisir les représentations, les figures et les significations immanentes. Et si jamais nous nous risquons à en valoriser la diversité significative, les formes et leurs sens, nous devons renoncer en effet à en globaliser les ouvrages dans le but de les investir autrement. C'est-à-dire de l'amener à habiter d'une manière différente le siècle qui s'amorce. C'est là une autre conséquence de sa modernité.

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

I - CORPUS CRITIQUE

- Blachère Jean Claude, *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Bokiba André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998.
- Chevrier Jacques, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1990.
- Devésa Jean-Michel, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- Gassama Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma*, Paris, ACCT-Karthala, 1995.
- Kane Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1983.
- Kazi-Tani Alexdra-Nora, *Le roman africain au carrefour de l'écrit et de l'oral*, Paris, Présence Africaine, 1995.
- Kesteloot Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de Sociologie de l'Université Libre de Bruxelles, 1963.
- Kesteloot Lilyan, *Histoire de la littérature africaine*, Paris, AUPELF/UREF, 2000.
- Mateso Locha, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-Karthala, 1986.
- Ngal Georges, *Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1975 (2nd éd. 1994).
- Ngal Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Ngandu Nkashama Pius, *Écriture et discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Ngandu Nkashama Pius, *Ruptures et écritures de violence*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- Paré Joseph, *Énonciation et discours dans le roman africain post-indépendance*, Ouagadougou, Ed. du Kraal, 1998.
- Sewanou Jean Jacques, *Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

II - AUTRES OUVRAGES CONSULTÉS

- Benveniste Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.
- Coquet Jean-Claude, *Le discours et son sujet*, Paris, Méridien Klincksieck, 1989.
- Elungu P.E.A., *Tradition africaine et rationalité moderne*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- Fontanille Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 1999.
- Geninasca Jacques, *La parole littéraire*, Paris, Puf, 1997.
- Giddens Anthony, *Les conséquences critiques*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Lyotard Jean François, *La condition post-moderne*, Paris, Minuit, 1979.
- Senghor Sedar Léopold, *Liberté I*, Paris, Seuil, 1964.

III - ANNEXE/Corpus romanesque

- Adiaffi Jean Marie, *La carte d'identité*, Paris, Hatier, 1980.
- Adiaffi Jean Marie, *Silence, on développe*, Ivry-sur-Seine, NDS, 1992.
- Beti Mongo, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine, 1976.
- Boto Eza, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.
- Beti Mongo, *Perpétue*, Paris, Buchet Chastel, 1982.
- Camara Laye, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.
- Efoui Kossi, *La fabrique des cérémonies*, Paris, Seuil, 2001.
- Effa Gaston-Paul, *Le cri que tu pousses ne réveillera personne*, Paris, Gallimard, 2000.

- Fall Malick, *La plaie*, Paris, Albin Michel, 1967.
- Fantouré Mohamed Alioum, *Le récit du cirque... et de la vallée de la mort*, Paris, Buchet Chastel, 1975.
- Goyémidé Etienne, *Le silence de la forêt*, Paris, Hatier, 1984.
- Hazoumé Paul, *Dogucimi*, Paris, Larose, 1938.
- Kane Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1968.
- Kourouma Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- Mabanckou Alain, *Et dieu seul comment je dors*, Paris, Présence Africaine, 2000.
- Moussirou-Mouyama Auguste, *Parole de vivant*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Mudimbe V. Y., *L'écart*, Présence Africaine, 1989.
- Ngal Georges, *Une saison de symphonie*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Ngal M. a M., *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Publisud, 1975 (2nde éd. 1985).
- Ngal M. a M., *L'errance*, Yaoundé, CLE, 1979 (2nde éd. 1999).
- Ngandu Nkashama Pius, *La mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- Ngandu Nkashama Pius, *Un jour de grand soleil sur les montagnes d'Ethiopie*, Paris, L'Harmattan, 1991.
- Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1970.
- Ouologuem Yambo, *Le devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.
- Ousmane Sembene, *Les bouts de bois de dieu*, Paris, Presses Pocket, 1960.
- Owondo Laurent, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 1985.

DENONCIATION ET AFRO-PESSIMISME DANS LA LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE

Fabien Honore KABEYA MUKAMBA,
Université de Lubumbashi

Ma communication à ce colloque s'inscrit dans le cadre d'une réflexion critique sur le bilan et les tendances thématiques de la littérature négro-africaine. En effet, dès avant les années 1960, la littérature négro-africaine s'est caractérisée par son engagement social, culturel et politique. Il convient de retenir que cet engagement se manifeste évidemment par une thématique dominée par la dénonciation du pouvoir qu'il soit colonial, néo-colonial ou celui détenu par les « nouveaux maîtres ».

A partir des années 1930, autour de *L'Étudiant noir*, nos premiers auteurs, animés par le souci légitime de préserver l'identité culturelle du monde noir, **dénoncent** les effets nocifs de la colonisation, notamment la politique d'assimilation, sur les civilisations africaines.

La dénonciation dès lors s'impose comme une motivation inhérente à toute production littéraire en Afrique noire, alors que la littérature orale, racine de la littérature négro-africaine met l'accent sur la cohésion sociale, l'éducation et la conservation de la culture millénaire à travers ses différents genres majeurs et mineurs : mythes, légendes, récits épiques, contes populaires et comptines.

L'on semble admettre de plus en plus que le rôle de l'écrivain africain consiste principalement à dénoncer « courageusement » le mal manifesté par les différentes tares de la société et l'on espère que de cette manière l'Afrique pourrait se débarrasser des injustices qui entravent inexorablement son épanouissement.

J'estime que ce colloque est un moment propice pour qu'ensemble nous puissions nous interroger sur l'impact de cette thématique de la littérature négro-africaine qui met son point d'honneur à décrire minutieusement le mal qui ronge l'Afrique et qui l'empêche de se développer harmonieusement.

La monstration de l'horreur, de la putréfaction sociétale, ne serait-elle pas un piège, une contamination mentale, une reproduction d'une littérature faisandée ? Certes, il faut préserver le devoir de mémoire, mais la mémoire doit-elle se nourrir seulement des négativités ? Pourquoi l'écrivain négro-africain est-il obnubilé par le mal-être ? Le devoir de mémoire ne devrait-il pas s'imposer aussi et surtout quand il s'agit de montrer au grand jour les valeurs africaines de solidarité, de spiritualité et de moralité qui résistent tant bien que mal aux chants des sirènes ?

L'écrivain africain, par son parti pris de la dénonciation tous azimuts du mal-vivre, ne contribue-t-il pas efficacement et malgré lui à l'accroissement du nombre d'afro-pessimistes ?

Par ailleurs, un optimisme béat serait pernicieux d'autant plus qu'il procéderait d'une hypocrisie propagandiste et rétrograde. D'où, ce me semble, une voie médiane, un juste milieu s'impose : dénoncer le mal et annoncer le bien.

Certains écrivains africains ont ressenti la nécessité de diluer la toxicité de l'horreur par l'alternance avec l'espoir, ce qui est une bonne chose car si l'espoir fait vivre, le désespoir tue à coup sûr. Cette thématique équilibrée alliant la dénonciation à l'annonciation, je la retrouve entre autres chez Emmanuel Dongala dans son roman *Johnny Chien Méchant* : la férocité de Johnny est atténuée par la générosité de la fille Laokolé.

Au reste, ce n'est pas l'attermoiement dans les ténèbres qui fait entrer la lumière, mais c'est l'introduction de la lumière qui dissipe les ténèbres. En effet, Maeterlinck, prix Nobel de littérature écrivait : « Il faut bien que quelques-uns se permettent de penser, de parler et d'agir comme si tous étaient heureux ; sinon, quel bonheur, quelle justice, quel amour, quelle beauté, trouveraient tous les autres le jour où le destin leur ouvrira les jardins publics de la terre promise ?¹⁷⁹ » Il serait donc salutaire pour l'homme d'entretenir une vision mentale plus belle que la réalité. Par conséquent, il est injuste d'accorder trop d'importance aux événements négatifs, aux catastrophes, aux tragédies.

Mon étude porte essentiellement sur la thématique et sur les effets praxéologiques éventuels de la littérature négro-africaine d'expression française, je partirai tout naturellement de la production littéraire locale, c'est-à-dire des œuvres des quelques écrivains congolais du Katanga avant d'élargir mon corpus sur des textes des auteurs africains d'autres pays, notamment l'œuvre d'Emmanuel Dongala.

D'emblée la thématique me semble être de prédominance négative. Faudra-t-il démontrer cette évidence ? Nos écrivains d'ici et d'ailleurs sont presque tous pessimistes pour ne pas dire réalistes. C'est d'ailleurs le constat qui se dégage du bilan des écrivains de maquis présenté par Keba Tau : « Ils sont tous inspirés par le mal vivre africain¹⁸⁰ ».

¹⁷⁹ Maurice Maeterlinck, *La Sagesse et la Destinée, Bruxelles, Le Cri édition, 1993, p. 15.*

¹⁸⁰ Keba Tau, « Bilan des écrivains de maquis », communication aux Xe journées littéraires du Shaba, ISP-L's hi, du 04 au 06 Août 1994.

Qu'est-ce qui justifierait cette prédilection des écrivains africains pour des thèmes sombres ? D'aucuns penseraient directement à la crise caractéristique de notre société et de notre temps, le fait d'être branché, sur son époque constitue un élément de plus qui confirme l'engagement d'un écrivain.

La mission sociale des écrivains négro-africains s'aperçoit à travers la vraisemblance et l'actualité de sa thématique. Parler de vraisemblance présuppose l'existence des faits réels vérifiables, matériels et historiques auxquels l'œuvre fictionnelle se réfère.

En lisant *Le croissant des larmes*, par exemple, l'on se rend vite compte que Tshisungu wa Tshisungu s'est inspiré de la réalité socio-politico-économique du Zaïre de l'époque. Qu'est-ce qui l'aurait motivé ? Sans doute la pensée selon laquelle l'écrivain a pour mission d'éveiller la conscience toujours dormeuse de son peuple, de dénoncer le mal au grand jour dans l'espoir chimérique de transformer la société, de supprimer des injustices afin de créer une société exemplaire.

C'est comme nous l'avons entendu à l'ouverture des dixièmes journées littéraires du Shaba : les écrivains sont « des prophètes, des voyants, le sel de la terre, la conscience du monde ¹⁸¹ ». Voilà dressé le portrait de l'écrivain idéal.

En effet, l'écrivain ne parviendra à « recréer la vision magique et miraculeuse du monde » comme le souhaitait à cette même occasion Julien Kilanga, qu'en assumant sa fonction hors du commun avec liberté et responsabilité.

En considérant la praxis sociale africaine, peut-on affirmer que l'écrivain a rempli fidèlement sa mission ? Quelle mission ? Qui la lui aurait confiée ? En supposant qu'il ait reçu une mission de sa société, la réponse serait négative : l'écrivain négro-africain aurait dénaturé son statut, il aurait inconsciemment rompu son contrat. Accablé par la nausée existentielle, il aurait malgré lui vomis sur sa providence, souillant et polluant ainsi l'âme de ses pauvres lecteurs.

L'écrivain est un « prophète » ; cependant quel est ce prophète qui n'annoncerait que ce qui est connu de tous ? Qui ne raconterait que le présent ? Qui n'aurait pour toute inspiration que les événements quotidiens ? Non, celui-là n'est pas un prophète. C'est tout simplement un chroniqueur s'exerçant à garder des traces de son angoisse existentielle.

L'écrivain est un « voyant ». Cependant, le voyant n'est-il pas doté de la faculté surnaturelle de visions transcendant les situations et les circonstances présentes ? Un visionnaire c'est celui qui, tout en ayant ses deux pieds sur terre, plonge son regard dans le ciel afin de rapporter aux pauvres terrestres des richesses abondantes que chacun porte en lui sans le savoir. Enfin, un voyant sonde l'avenir dans le but de mieux conduire le commun des hommes.

Une fois encore, l'écrivain négro-africain aurait-il failli à sa divine mission ? Plutôt que d'être visionnaire l'écrivain se serait-il paresseusement contenté du comparse rôle de voyeur ? Il semble épier voluptueusement le mal de son siècle. Se plairait-il à défiler d'un même pas que tout le convoi funèbre ? Serait-il devenu le convoyeur de la misère et du désespoir populaire ?

L'écrivain n'est plus le sel de la terre car sans saveur : le sel fade garde toujours l'apparence matérielle du sel, mais sans goût. Son sort est celui d'être jeté à travers la porte pour qu'il soit foulé aux pieds par des passants.

La littérature négro-africaine serait-elle prisonnière du mal de son temps ? A force de s'inspirer du mal serait-elle devenue elle-même un mal semant à tout vent des germes de pessimisme dans l'intelligence de ses lecteurs ?

En liminaire, quelques titres de la littérature négro-africaine produite au Katanga renseignent sur le caractère pessimiste de la thématique en vogue.

Je me contente d'aligner ci-dessous des titres cités par Pie Tshibanda wa Mwela Bujitu dans sa communication sur le « Bilan des publications littéraires au Shaba ¹⁸² ». Le titre certes ne reflète toujours pas le contenu de l'ouvrage. Aussi pour le présent corpus ai-je pris la précaution d'interroger le fond.

1. TSHITUNGU KONGOLO, *Interdits aux pauvres et Mon pays absent*.
2. RUTI, *Nemo*.
3. PASSU LUNDULA, *Autopsie du Zaïre*.
4. KILUBA MWIKA, *Non*.
5. TSHISUNGU WA TSHISUNGU, *Croissant des larmes*.
6. CIDIBI CIAKANDU, *Page vide*.
7. TSHIBANDA WA MWELA BUJITU, *Train de malheurs, Cauchemar et Londola*.
8. RUMBU A KAYIMBU, *Archipel de Krakatoa*

¹⁸¹ Maliza Mwine Kintenda, « Discours inaugural », aux Xe journées littéraires du Shaba, ISP-L'shi, du 04 au 06 Août 1994.

¹⁸² Tshibanda wa Mwela Bujitu, « Bilan des publications littéraires au Shaba », communications aux Xe journées littéraires du Shaba, ISP-L'shi, du 04 au 06 Août 1994.

9. BERNARD ILUNGA KAYOMBO, *Quand les enfants crient misère, Pleure ô pays ou les naufragés de l'histoire, Trois femmes dans la tourmente*
10. HUIT MULONGO KALONDA, *Sublimes passions tribales*.

Point n'est besoin d'analyser la formulation de ces différents titres; d'emblée l'on est fixé sur le registre pessimiste et défaitiste qui s'en dégage.

Interdit aux pauvres, par exemple, comprend deux concepts exprimant l'injustice et la misère.

Larousse universel définit le verbe « interdire » comme « ôter à quelqu'un la libre disposition de ses biens, défendre quelque chose à quelqu'un ». Le mot « interdit » est chargé négativement : il exprime la négation de la liberté, l'injustice commise à l'endroit de quelqu'un. L'on perçoit immédiatement que l'auteur dénonce un mal de sa société. Signe d'engagement ? Le concept de « pauvre » signifie « dépourvu ou mal pourvu du nécessaire : les classes pauvres ». Le pauvre est donc celui qui est en situation permanente de manque du minimum vital.

Dans *Interdits aux pauvres* Tshitungu Kongolo attire l'attention du lecteur sur cet aspect déplaisant de la société qui interdit aux pauvres le nécessaire pour vivre. En intitulant ainsi son œuvre, l'écrivain manifeste sa désapprobation voire sa révolte contre les injustices sociales. Souhaite-t-il que la situation perdure ? Je ne le pense pas. Sinon, il n'aurait pas dénoncé cette tare à travers son œuvre. Aussi affirmerait-on qu'en âme et conscience, l'écrivain dépité et révolté par les misères de son peuple écrit pour fustiger le mal, le dénoncer au grand jour.

Que peut-il espérer ? Eveiller la conscience de ses contemporains, accabler celles des décideurs, affameurs du peuple, dans le but ultime de susciter des actions susceptibles de réparer ces injustices. D'où la thématique générale de la littérature négro-africaine tourne autour de la crise multiforme qui semble s'installer de manière durable en Afrique.

La thématique de l'époque prédomine, elle peut être « constituée par l'actualité politique, sociale, mais tout aussi littéraire et artistique¹⁸³ ». Qu'on songe à l'obsession du désenchantement dans la littérature négro-africaine d'après les indépendances : *Le soleil des indépendances*, d'Amadou Kourouma, *La vie et demie* de Sony Labou Tansi et *La Reproduction* et *Cannibale* de Bolya Boenge. Ces romans comme ceux qui ont précédés les indépendances, s'inspirent des préoccupations de leur époque comme l'observe pour sa part Petelo Nginamau : « d'une manière générale, la littérature négro-africaine est restée tributaire, et largement, d'une donnée historique fondamentale : l'intrusion occidentale qui a mis en contact les civilisations européenne et africaine traditionnelle¹⁸⁴ ».

Soucieux d'étendre mon étude sur un large corpus d'écrivains locaux, j'ai jugé utile de lire le recueil collectif des poèmes publié par Kiluba Mwika Mulanda en 1988. Il s'agit de *Germination*. En effet, ce recueil exalte l'âme de neuf poètes du Katanga : Tshitungu Kongolo, Kibambe Nsangwa, Kalombo Ilunga, Cidibi Ciakandu, Kabeya Mukamba, Mwamba Mutshipay, Wenu Bekere, Mutenke Ngoy et Kiluba Mwika.

Ce recueil comprend vingt-six poèmes. Comme l'ont aussi constaté Kilanga et Keba « quatre seulement sont consacrés au traditionnel thème de l'amour. Tous les autres poèmes traduisent le profond attachement de leurs auteurs à l'Afrique en stigmatisant les fléaux qui lacèrent notre société¹⁸⁵ ».

La thématique générale de *Germination* est négative. Paradoxalement, le négatif est aux yeux du critique contemporain « une bonne chose » selon les propres termes du préfacier de *Germination*, Munkulu-di-Deni : « La part des poèmes d'amour, il faut l'avouer, est minime dans ce recueil. Et c'est une bonne chose. Les poètes réunis ici ont choisi d'affronter les problèmes de l'heure : l'impérialisme sous toutes ses formes, le déchirement du continent africain, la faim, la misère...l'apartheid ». Munkulu-di-Deni exprime ici la logique patentée du rôle de la littérature en Afrique. La dénonciation des fléaux est considérée comme la raison d'être de la littérature et la préoccupation fondamentale de l'écrivain.

D'où toute œuvre qui oserait passer sous silence « le mal de son siècle » sera considérée comme signe évident de la lâcheté voire de la trahison de son auteur. A l'époque de la contestation n'a-t-on pas traité Camara Laye de réfractaire à cause de son *Enfant Noir* ? Plus tard, l'on s'est rendu compte que le silence de *L'Enfant Noir* sur les méfaits de la colonisation était plus engagé que les œuvres ostensiblement positionnées du fait d'avoir mis en exergue les valeurs de l'Afrique précoloniale.

¹⁸³ Brunel, P. et alii, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* Armand colin Editeur, Paris, 1983, p. 123.

¹⁸⁴ Petelo Nginamau, « Brèves considérations sur deux motifs de la littérature négro-africaine », in *Africanistique*, Bulletin n° 23, juillet 1989, celta, Lubumbashi, p. 44-45.

¹⁸⁵ Kilanga et Keba, « Germination. Anthologie de jeunes poètes du Shaba », in *Mwana Shaba*, n° 353-357, Nov. Déc., 1988, p. 11.

Nonobstant cette prise de conscience, le thème de l'oppression et de la violence revient dans presque toutes les œuvres littéraires africaines d'ici et d'ailleurs. Le poète opprimé sonne la trompette et alerte le commun des mortels.

Tshitungu Kongolo, dans *Paroles* dénonce l'oppression qui frappe l'homme tout entier : « corps endolori, âme crucifiée, cœur dévoré et os brisé ». Cette torture du genre humain est accompagnée d'un rire sadique et impuissant car incapable d'étouffer « le choc des os ».

Contre l'oppression, le poète Kalombo Ilunga Mbia n'a plus d'autre choix que de libérer le verbe afin de tempêter de colère contre les forces réifiantes.

Bouillonne en moi flambée de colères bruiteuses
Tonnerres roulant à grands cris infernaux
Orages tempétueux d'immenses larmes furieuses
Libère le verbe emprisonné. (Kalombo, *Libérer le verbe*).

Cidibi Ciakandu suggère le suicide comme moyen d'échapper à l'oppression.

Je fermerai la porte
De ma demeure
D'une main lasse
Mais sûre
Sûre
D'avoir dans ce monde
Accompli mon apostolat
Mission titanesque
Mission simple
Comme bonjour
Bonjour à la mort
Je dirai
Adieu souffrance
Adieu combat gagné. (Cidibi Ciakandu, *Pages vides*).

Dépassé par la souffrance, le poète souhaite la mort et la préfère à l'endurance. Mais dans un autre poème, dépité contre l'autodestruction il menace son tyran.

Je vais te frapper à t'arracher les dents
Je vais t'appeler à crever le tympan
Faut-il sonner le cor
Pour que tu entendes ? (Cidibi Ciakandu, *Pages vides*).

Evidemment, le poète Cidibi veut engager le peuple sur la voie de la violence pour mettre fin à une autre violence. Il condamne la couardise du peuple qui demeure dans une léthargie coupable face aux exactions et crimes commis par ses tyrans.

Ton peuple mon peuple
Tant de sang versé et il est couard
Sacrifices inutiles
Qui n'entend pas le grondement des armes
Qui n'entend pas les cris des égorgés ? (Cidibi Ciakandu, *Pages vides*).

Dans *Le feu des origines* d'Emmanuel Dongala, les traces de la violence et de l'oppression remontent des origines, bien avant la colonisation comme l'indique Mankunku en réaction au mythe d'une Afrique paradisiaque. « Avant l'arrivée des ces étrangers, nous vivions dans un monde juste, c'était l'entente dans nos villages, la forêt nous donnait beaucoup à manger et la terre était fertile. Ils ont amené avec eux le malheur. Je les maudis, conclut-il en crachant par terre.

Mankunku s'était braqué, comme piqué par une guêpe. - Père, je sais que ce n'est pas à un fils d'apprendre à son père à reconnaître un fleuve, mais je crois que ce que tu dis là n'est pas exact. Nous n'étions pas si justes que ça ! As-tu oublié ces querelles de sorcellerie entre clans ? Rappelle-toi, ils ont failli m'éliminer et, qui sait, peut-être m'enterrer vivant sous un arbre nsanda pour la seule raison que j'avais les yeux verts. Notre société était aussi une société de violence. » (Emmanuel Dongala, *Le feu des origines*, page 96.)

La violence est aussi manifeste pendant la période coloniale comme le justifie ce soldat africain : « Si nous n'abattions pas ceux qui refusent de livrer du caoutchouc ou de payer l'impôt, nous sommes très sévèrement

punis et parfois même les officiers blancs de l'Etat vont jusqu'à nous fusiller. Alors plutôt que de mourir nous-mêmes, nous tuons les récalcitrants et la preuve de notre travail, c'est les mains. Quelquefois, ajoute-t-il en un sourire coquin, nous leur coupons le zizi. » (Emmanuel Ndongala, *Le feu des origines*, pages 109.).

L'oppression engendre toujours la peur et la misère. Par ailleurs, l'impérialisme semble être l'environnement propice à toutes sortes d'injustice. Dans « A ma ville », Tshitungu Kongolo décrit le corps sur lequel se lit la misère et la peur.

Sur ton corps décharné
Se lit l'étreinte des misères sans nom
Qui nous mangent les chairs.

Sur ton visage
Les rides des mûres lassitudes
Le sceau brûlant des angoisses. (Tshitungu Kongolo, « A ma ville » in
Germinations, p.8.).

Dans « Paroles », il enchaîne en déplorant les effets néfastes de la peur, des angoisses et de la douleur sur le peuple.

Chœur des voix
Pétrifiés par la douleur
Déchirées par les angoisses
Burinées par la peur. (Tshitungu Kongolo, « Paroles » in
Germinations, p. 9.)

Sous forme d'aveux, Kibambe Nsangwa pointe du doigt les auteurs de la misère populaire.

Je suis le capitaliste assoiffé
Je suis le dictateur socialiste
Je suis la puissance nucléaire
Je suis l'idéologie dominatrice
Pour qui tu meurs affamé
Dans l'espoir des lendemains enchanteurs. (Kibambe Nsangwa,
« Paroles » in *Germinations*, P. 20).

Une fois de plus, l'écrivain africain demeure convaincu que son rôle se limite à dénoncer le mal ainsi que leurs auteurs, dans l'esprit naïf de voir le mal changer en bien et le méchant se métamorphoser en bon citoyen.

Aussi retrouvons-nous dans la même mouvance Kalombo qui essaye de plaider pour « ces enfants dans les couloirs ».

Ces enfants dans le couloir t'accusent
Conviés aux miettes des dépotoirs
Ces enfants qui pleurent sont les nôtres
Fils de nos frères et sœurs, Kangele
Orphelins à la tutelle confiés
Ils grincent les dents de froid et de faim
Ces petits corps recroquevillés à même le sol. (Kalombo, « Pleurs
dans une bâtisse »
in *Germinations*, p. 24.

Cidibi Ciakandu se révolte contre cette contingence de misère paradoxale.

Ton peuple, mon peuple
Sous-sol riche et il est pauvre. [...]
Le ventre d'un malheureux a cédé sous le poids
De la faim
Poids vide
Poids d'éléphant
Ces cris sont arrivés à mes oreilles
Les oreilles de ton cœur sont sourdes
Quand s'ouvriront-elles ? (Cidibi Ciakandu, « Le sourd » in
Germinations, p. 29).

La propension à la dénonciation des privations infligées au peuple opprimé se rencontre aussi chez Wenu Bekere dans son poème « Carnage du Cap ». C'est en fait un réquisitoire prosaïque contre l'apartheid.

Vassal de l'apartheid
On te prive
De tes richesses
On te prive
De tes plus-values
On te prive
De tes droits
Et on te prive
De tout. (Wenu Bekere, « Carnage du Cap » in *Germination*, p. 42).

Le drame de l'Afrique australe a servi pendant plusieurs décennies de ferment de création aux écrivains africains en général et congolais en particulier. Encore la poétesse Mutenke Ngoy Maite n'a-t-elle pas manqué d'houspiller à son tour ce mal du siècle africain.

J'ai juré apartheid
De te brûler comme un tam-tam éventré
Mon peuple fulmine
Aux sorties des ghettos miséreux
Pendant que tu te pavanés colosse hideux
Trimbalant ton masque de haine
Tu mordras la poussière
Pour ta cause ignoble
[...] Toute l'Afrique noire est debout. (Mutenke Ngoy Maite, « J'ai juré » in *Germinations*, p. 49).

Kiluba Mwika demeure l'homme de la persévérance et de l'endurance au mal local. Une fois de plus, il choisit de mourir de faim dignement chez lui au lieu de s'offrir en pâture aux sarcasmes de Jean-Marie Le Pen. Il est sincère. Cependant la résignation peut-elle délivrer les opprimés ?

Monsieur
Chez toi
Les poubelles
Sont rassasiées
Mais chez moi
Les greniers affamés
Tant pis
De faim
Je vais mourir chez moi. (Kiluba Mwika, « Monsieur Le Pen » in *Germinations*, p. 59).

Emmanuel Ndongala, raconte la manière dont Amaya, une femme de Brazzaville jongle pour survivre, défiant quotidiennement les tracasseries policières.

« Amaya aussi gagnait sa vie à ce petit commerce. Profitant de la baisse du Zaïre au marché noir, elle allait acheter quelques petites choses à Kinshasa, du beurre, de l'huile, du savon, de la farine- pour en citer quelques-unes qu'elle allait vendre au détail à Brazzaville le soir dans une chandelle faite d'un torchon de linge trempé dans du pétrole lampant. La journée, elle vendait au marché de la Gare où elle faisait ses meilleures affaires ; on les avait chassées de là à coups de bottes militaires et de pelles, de bulldozers, le jour où le président de la république avait décidé de placer le marché sur son itinéraire journalier ; sa sécurité primait le gagne-pain quotidien du petit peuple. ». (Emmanuel Ndongala, « Une journée dans la vie d'Augustine Amaya » in *Jazz et vin de palme*, pp. 49-59).

A travers cette nouvelle, Ndongala dénonce l'arbitraire des gouvernants sur le petit peuple qui est traqué jusque dans ces dernières stratégies de survie. Cette peinture de la réalité ne peut que renforcer le sentiment de déréliction ressenti par les peuples africains envers leurs dirigeants et contribuer à confirmer l'image négative d'une Afrique régie par la loi de la jungle.

Au reste, le registre négatif l'emporte sur le positif quand on considère principalement les médias à travers le monde. La psychologie de la peur et la priorité du sensationnel dans l'édition font penser que le mal-être est beaucoup plus naturel et plus intéressant à annoncer que le bien-être. C'est ainsi que l'on dira d'une contrée paisible : « un coin où il ne se passe rien » avec un ton de mépris s'entend. Pour qu'une ville soit à la une

il faut qu'il s'y passe quelque chose et pas n'importe quelle chose : un génocide à grande échelle, un séisme de magnitude 9,5. Il n'y a qu'à écouter la radio, à regarder la télévision, à lire les journaux pour s'en convaincre. L'on peut encore comprendre qu'un journaliste soit déterminé par la recherche du sensationnel, mais doit-on admettre que l'écrivain conditionne son inspiration au mal-vivre ? Ne doit-il pas aussi aspirer au bien-être ?

En effet, parler d'amour pendant que les problèmes de l'heure ne sont pas résolus, semble être un gâchis. C'est littéralement ce qu'écrit Munkulu Di Deni « Mais, la part des poèmes d'amour, il faut l'avouer, est minime dans ce recueil. Et c'est une bonne chose...¹⁸⁶ »

Décidément, l'ordre originel et naturel des choses a été renversé. Cependant la littérature dite engagée devrait œuvrer pour le redressement au lieu de se contenter du passif rôle de « miroir de la société ». Contempler sans cesse la misère n'apporte rien d'autre que la conscience de misère et l'incertitude de pouvoir en sortir un jour.

Kibambe Nsangwa apparaît dans ce recueil comme le poète de l'Amour. En effet, de ces quatre poèmes retenus dans cette anthologie, trois sont consacrés à l'amour : « Mushiya », « Comme ces deux-là » et « Un mot ». L'amour ! N'est-ce pas ce qui manque le plus aux contemporains, quotidiennement matraqués par une presse glorifiant le mal ? Écoutons cette candeur se dégageant suavement de ces vers bucoliques :

Mushiya
A ta seule pensée
Mon être entre en transe
Et mes paroles sans suite
Galopant derrière ton nom
Sans relâche. (Kibambe Nsangwa, « Mushiya » in *Germination*, p. 16.)

Par delà la sensualité, ces vers semblent rappeler à l'homme désemparé par les problèmes de l'heure qu'il garde en lui un trésor éternel : l'amour et le droit d'amer, droit inaliénable.

Tu es le rythme de mon cœur
Tu es la flamme de mes désirs
Tu es ma reine.

(Kibambe Nsangwa, « Mushiya » in *Germination*, p. 16.)

Tout amour authentique est une communion, une unité de but et une soumission volontaire à l'être chéri. En vivant ainsi l'homme se libère de toutes prisons mentales, de toutes frustrations, de tout ressentiment.

Comme l'amour ne peut se concevoir dans la solitude, ainsi la poétesse Mutenke Ngoy Maite vient à la rescousse du poète Kibambe pour témoigner à son tour, avec une sensibilité toute féminine, les effets thérapeutiques de ce baume qu'est l'amour sur les cœurs endoloris et opprimés.

Rappelle-toi « Mupenzi », rappelle-toi
Comme il était le jour qui nous unit
Clair comme l'onde de la source la plus pure
Car le soleil là-haut, de son joyeux sourire doré
Coupait un ciel d'un bleu de quelque pierre
Précieuse
Te rappelles-tu ? (Mutenke, « Mupenzi » in *Germination*, p. 52.)

¹⁸⁶ Munkulu Di Deni « Préface » in *Germination*, p. 3et 4.

Quelle belle et libératrice invite ! En effet, l'homme souffre faute de se rappeler les valeurs qu'il a possédées et qu'il possède encore ; la faculté d'aimer est donnée à tout le monde. L'homme doit donc s'abandonner à l'amour afin de se protéger contre le mal environnant caractéristique du monde actuel. C'est l'introduction de la lumière qui fait dissiper les ténèbres.

Avec Mutenke, nous sommes très loin de ces amours blasées et dénaturées. Elle nous rappelle le but primordial et originel de l'amour : accomplir la volonté du créateur.

Je voudrais tout ressentir
Là au fond de mes entrailles
Ta petite présence mystérieuse
Dans son nid tiède et velouté [...]

Oui, pour créer à mon tour
Le souffle de notre souffle
Balayer l'angoisse de cette attente
Et combler mon cœur de mère,
Mon cœur de femme amoureuse.

(Mutenke, « Mupenzi » in *Germination*, p.55.)

Avec des tels messages l'âme s'en trouve restaurée et l'homme tout entier libéré. En effet, l'homme a besoin de se libérer du mal de son siècle et toute la littérature engagée œuvre pour ce but. Cependant les méthodes qu'elle utilise la desservent en ce qu'elles reproduisent le même mal dont elle a l'intention de s'en débarrasser.

La libération est un thème qui est aussi évoqué dans ce recueil. Nous rencontrons sa première occurrence avec Mwamba Mutshipay dans son poème « Prière à l'Afrique ».

Le poète souhaite que la Belle Afrique joue pleinement son rôle de puissance nourricière comme ce fut le cas jadis. Encore ne s'arrête-t-il pas aux simples souhaits mais va jusqu'à proposer que la restauration de cette Afrique soit l'œuvre des Africains eux-mêmes.

Il faut refaire le chemin d'Afrique [...]
Noble et riche Afrique des mendiants
Où vas-tu chercher de partisan
En dehors de ton bras, ton âme,
Ta conscience, ta volonté et ton sol

(Mwamba, « Prière à l'Afrique » in *Germination*, p. 36.)

Wenu Bekere s'illustre tout particulièrement par un optimisme prophétique qui s'est confirmé par la suite. Dans son long poème « Carnage du Cap », d'entre tous Wenu Bekere a su jouer positivement son rôle d'écrivain-prophète, prédisant l'éradication de l'apartheid en Afrique du Sud.

Et aujourd'hui
Plus qu jamais
Tout désigne
Espoir [...]
Et maintenant
Plus que jamais
J'entends
J'entends venir
Tes cris libérateurs [...]
Et tu diras
A l'inhumain
Proscripteur :

Aujourd'hui c'est moi. (Mwamba, « Alerte », in *Germination*, p. 36.)

Dans la même mouvance de libération, Kiluba Mwika en poète réaliste en a assez des jérémiades infructueuses et exhorte l'élite africaine à prendre ses responsabilités pour assurer la prospérité de l'Afrique.

Arrête de pleurer
 AFRIKA
 Essuie tes larmes
 BATS-TOI
 ELITE AFRICAINE
 Comme l'Occident
 Prends l'échelle des idées
 Monte
 MONTE
 MONTE VERS LE CIEL.

(Kiluba Mwika, « Cueille le soleil » in *Germination*, p.58.)

Kiluba Mwika nous amène ainsi au seuil d'une poésie véritablement révolutionnaire. En effet, il a compris que c'est en changeant des idées qu'on peut transformer le destin individuel et collectif.

Le progrès vers le soleil ne peut être assuré que par « l'échelle des idées ». Et le vrai prophète dont parle Cidibi Ciakandu dit au peuple ce qu'il doit faire pour se libérer de l'oppression.

Va, fils que j'aime encore
 Sois le vrai prophète de ton peuple
 Dis-lui ce qu'il doit faire

Ouvre-lui grandement les oreilles, tu entends ?

(Cidibi, « Le sourd », in *Germination*, p.28.)

Il ressort de ce bilan que l'écrivain négro-africain d'une manière générale a été inspiré par la crise ambiante et par ricochet la littérature négro-africaine a privilégié la dénonciation du mal sous toutes ses formes dans le but de conjurer les injustices et autres négativités qui bafouent la liberté ontologique de l'homme. Force est de constater que cette démarche s'est avérée décevante en ce qu'elle a contribué à forger une image morbide de l'Afrique et à imprimer du pessimisme dans l'âme des lecteurs.

Afin de remédier à cet état de choses, je suggère une approche équilibrée fondée sur l'annonciation et sur l'aspiration. Ces deux notions serviront de contre poids à la dénonciation et à l'inspiration. L'annonciation consiste à suggérer aux moyens des techniques narratives des images susceptibles d'apporter de l'espoir dans le cœur du lecteur. Et l'aspiration c'est l'exercice de la liberté de l'écrivain face aux suggestions de son inspiration. En effet, l'écrivain ne doit pas être un esclave résigné de son inspiration. Il doit être à même de contrôler son inspiration au moyen des aspirations individuelles et collectives.

DOUCEURS DU BERCAIL D'AMINATA SOW FALL OU LA THEMATIQUE DE L'ESPOIR

Par Esther MUJINGA Sapato

Institut Supérieur Pédagogique-Lubumbashi.

Avec six textes romanesques, Aminata Saw Fall est, sans contexte une figure montante de la Littérature africaine d'expression française. Pour ses productions romanesques, l'Afrique lui fournit les matériaux nécessaires. Et c'est pour elle l'occasion de mettre à nue une Afrique écartelée entre la tradition et le modernisme ou encore cette autre Afrique qui refuse de décoller et qui s'englué dans la vase des antivaleurs.

Douceurs du Bercaïl, parues en 1998 aux Nouvelles Editions Ivoiriennes opèrent une rupture thématique avec les productions antérieures, à savoir Le Revenant (1976), La Grève des battù (1978), L'Appel des Arènes (1982), L'Ex-père de la Nation (1987), Le Jujubier du Patriarce (1993).

Les 224 pages que compte ce roman nous projettent au cœur de nos débats d'aujourd'hui : « Sortir du pays à tout prix » et au bout de l'exode, trouver l'Eldorado. Et comme pour sceller la fin d'un siècle trop obscur et inaugurer, pour l'Africain, l'aube d'un temps nouveau, elles distillent, à travers les lignes et les mots, l'espoir sur fond des rêves avortés et des illusions perdues. Pour mieux cerner cette thématique, mon bref exposé abordera deux points :

L'Europe dans l'imaginaire africain

L'Émigration prolétaire, un phénomène irréversible ?

L'Europe dans l'imaginaire africain

Le récit s'ouvre sur l'atterrissage d'un avion en provenance d'Afrique à l'un des aéroports parisiens. Asta, une belle sénégalaise aux allures de gazelle, débarque et se perd dans cette foule compacte qui se dirige vers la sortie. Elle vient de son lointain pays pour représenter l'organisme qui l'emploie à « la Conférence sur l'Ordre Economique Mondial ».

« un passeport de service, un ordre de mission et un visa en bonne et due forme » lui garantissent un séjour sans tracasserie policière c'est d'ailleurs la énième fois qu'elle foule ainsi le sol français. Elle a vécu en France avec son ex-mari, Diouldé, un footballeur doué venu vendre ses pièces d'or aux clubs européens. Elle y retourne souvent « pour des raisons professionnelles ». En plus, elle y a ses deux filles et une amie française, Anne Lemaire.

Asta n'a donc rien à voir avec ces immigrants clandestins qui infestent les mégapoles européennes. Cependant, au service des douanes, on lui impose une fouille dégradante. Et du fond de son être surgit une révolte sauvage : de ses deux mains, elle serre le cou de cette policière blanche dont les mains gantées violent son intimité.

Ce geste fatal est pour elle le début d'un long cauchemar. Menottes aux poings, l'altière Asta est acheminée au « dépôt », pièce située dans les caves de l'aéroport et où sont entassés les candidats au rapatriement forcé.

L'univers romanesque palpite donc autour de ces africains immigrés devenus indésirables sur le sol européen. Ceux dont « *l'émigration ne relève pas de motivations intellectuelles, scolaires ou universitaires, ou politiques, mais qui n'a d'autre but qu'une hypothétique amélioration des conditions de vie : l'émigration du prolétariat.* »¹⁸⁷

L'aéroport et en particulier « le dépôt » devient le lieu d'une agression quotidienne, le lieu révélateur du drame des africains en même temps qu'il devient l'expression dénonciatrice de l'oppression concertée exercée dans les métropoles occidentales à l'encontre des immigrants.

Déjà, avant d'arriver à l'endroit où le contrôle doit se faire, un policier arrête Asta, lui demande ses papiers. Celle-ci se cabre et demande pourquoi elle est la seule à être interpellée. Elle s'entend répondre : « *si vous voulez pas qu'on vous contrôle, il y a qu'à rester chez vous* » (p.17)

¹⁸⁷ Bernard Magnier, « Un thème absent, l'émigration » in Notre librairie. Approche historique et thématique des Littératures africaines, n°68, Janvier – avril 1983, P.79.

Racisme, xénophobie ? Peut-être pas. Mais tout de même une réponse avec beaucoup de charges émotionnelles.

Dans le dépôt, le temps est aboli. Dans un jet des lumières qui ne s'éteignent pas, l'être mesure son néant. Et l'humiliation joue sur l'effacement et le brouillage de l'opposition jour / nuit.

Le non-temps et le non-lieu dévoilent l'intensité et la profondeur dramatique.
« Il n'y a plus de cycle, plus de jour, plus de nuit, plus d'ombre, plus d'heure, mais l'omniprésence de cette lumière blanche qui frappe, mord au plus profond de la chair et tape sur les nerfs. Les amarres au temps et à l'espace, rompues de manière volontairement violente pour amener les naufragés à bien sentir le poids de leur déshonneur, et à renoncer pour de bon à leurs rêves extravagants. » (pp 83 – 86) Cette déshumanisation est, en plus, accentuée par la promiscuité, l'impression étouffante de tête-à-tête.

Dans ce lieu clos, la fixité du temps est contrebalancée par les interventions des personnages, car un véritable échange se produit dans ces dialogues. Et c'est comme dans un état second, qu'Asta, la figure centrale autour de laquelle s'organise le système des personnages, écoute parler ces codétenus.

Le récit épouse donc la vitesse extrêmement rapide du défilement des souvenirs. Les personnages auto-référentiels donnent à voir les séquences de leur vie en Afrique et ou des anecdotes de leur quotidien en Europe. Et c'est la plongée, jusqu'à l'écoeurement, dans la médiocrité des destins. Les différents cadres spatiaux manifestés par les discours romanesques et dont les rapports aux personnages et au narrateur permettent de dégager les qualités relationnelles fonctionnent de façon opposés. Ainsi dans l'imaginaire des « *détenus* » s'affrontent deux mondes : l'Enfer et le Paradis.

L'enfer, c'est cet espace africain dont la caractéristique essentielle est d'être négative. En effet, l'Afrique apparaît comme un monstre dévorant ses enfants avec sa bureaucratie envahissante, ses vestiges de tribalisme, ses résurgences de favoritisme et de népotisme, son mal-développement.

Il reste une béance orientée vers l'Europe. Tous les locataires du dépôt, hommes et femmes ont fui « *La dérive du Continent* » car « *y a plus rien au pays, on ne peut rien faire* ». La gêne permanente vécue en Afrique les a mis sur le banc de la pauvreté et de la débrouille, a fait naître la frénésie de « *sortir* » et les a poussés hors de chez eux.

Chaque parcours est une fuite désespérée vers la vie, la lumière, l'aisance. Dès lors, l'occident devient le lieu de tous les possibles, celui où les hommes forgent chaque jour leur histoire. Il est donc le lieu d'argent, le champ feutré d'une lutte où les noirs cherchent à conquérir le mieux-être, pour eux et pour ceux qui sont restés « *au pays* », « *Economiser de l'argent, en envoyer aux parents* » est l'ultime vœu de tous ceux qui viennent « *user leur honneur et leurs semelles sur le macadam impitoyable des quartiers mal famés d'Europe ou d'Amérique.* » l'Occident de leur rêve est loin de la réalité. Dans leur vie d'immigrés prolétaires, ils sont ballottés au hasard des boulots dont les blancs ne veulent pas. Ils travaillent souvent dans la clandestinité et tournent autour des villes européennes rejetés et fascinés à la fois.

Yakham, 29 ans, livre son expérience à Asta. « *Quand on vient ici, on croit toujours aller au Paradis (...)* J'ai battu le pavé des rues pendant un mois et demi en grelottant, sans trouver un emploi (...) J'ai fini par prendre en compte les conseils de mon cousin : ne pas m'aventurer à chercher ailleurs que dans les « *boulots durs* » dont les gens d'ici ne veulent pas : *bâtiment, enlèvement d'ordures, manutention dans les marchés hebdomadaires ou dans les halles* » (pp 100 – 101)

Si l'Afrique est associée à la déchéance, l'Europe est loin d'être, pour les étrangers, un îlot de paix. Celle-ci apparaît aussi comme un rouleau compresseur qui se referme sur ceux-là qui ont fui leur monde en décrépitude. Cette réalité, seule Asta la comprend. Son cœur se serre à entendre certains exprimer leur ferme détermination à revenir, à recommencer. Elle peine également de lire cette misère et cette honte inscrites sur le front des siens, inrustés au fond de l'âme. Peu à peu, elle émerge de sa torpeur. Elle porte en elle les stigmates de l'errance de son peuple et pourtant, elle est une conscience qui refuse d'être broyée.

Asta est donc moins un personnage à part entière qu'un regard objectif sur le monde. Son raisonnement vise à dévoiler la vérité cachée des individus, à démystifier les ressorts de l'histoire. Elle sait que l'Europe s'est construite grâce au travail de ses fils et filles. « *Ces gens ! ... ils ont appris à travailler. Ils savent travailler, pour le meilleur et le pire. Pas de hasard, ici ... (...) ces gens ! ... quand ils décident quelque chose ils se donnent les moyens de le faire. Nous avons oublié de leur voler ce trait de caractère...* » p.86

Le développement n'arrive que par le travail, un travail planifié. C'est par lui qu'une nation s'engage de façon irréversible dans la voie du progrès. L'Afrique doit s'interroger sur les gestes qu'elle peut faire avec d'autres pour entamer un processus d'amélioration de son mode de décision et d'organisation.

Rompre avec la politique de la main tendue et du gaspillage reste une gageure. *Le fric qui va dans les fêtes pourrait nous développer.* Voilà pourquoi ces gens ne nous respectent pas. On fait la noce puis on leur demande du fric. déclare Dianor. P.

**Mais les africains sont-ils les seuls responsables de leurs maux ?
Écoutons Asta parler à Anne, son amie française.**

« j'accepte le constat de nos échecs (...) Nous avons des responsabilités là-dessus tout comme ceux qui nous ont toujours concocté des plans de développement et qui nous les ont greffés en oubliant que nous sommes une matière vivante avec toutes les conséquences qui peuvent en découler. » p. 60

L'héroïne des Douceurs du Bercaïl puise dans ses propres douleurs et dans celles de son peuple, la force de réagir. Au plus fort de la détresse, elle reste convaincue que les relations entre Africains et Européens ne doivent pas être celle d'un esclave à son maître. Il convient de trouver d'autres voies pour une coopération empreinte de dignité, de respect mutuel. Elle sait que l'illusion de bien-être qu'apporte la France et par ricochet l'Europe, l'Amérique est la plus terrible faiblesse des immigrés. Le « dépôt », c'est l'inévitable désillusion du bonheur loin de sa terre.

Huit jours dans les caves de l'aéroport restent une croisade de la démystification de l'Europe dans l'imaginaire des africains.

Le retour « dégradant » des expulsés à bord d'un charter de honte propulse le récit dans un espace ouvert en juxtaposant une série d'événements qui engendrent une modification majeure dans le destin des personnages et cette modification, nous la découvrirons ou le deuxième point.

1. L'émigration prolétaire, un phénomène irréversible ?

« Immigrés clandestins rapatriés en charter ». La nouvelle et bien relayée par les médias français. Ils sont 227 à avoir été vomis, chacun sur sa terre, telle une baleine échouée. Asta est du nombre. Les démarches entreprises par le couple ami Lemaire auprès de l'Ambassade du Sénégal n'ont pas abouti. Personne n'a osé intervenir. *« Dossier délicat »*, tel a été le verdict du cas d'Asta.

Et cette irresponsabilité des Africains face aux problèmes de leurs concitoyens se résume dans cette indignation de la française :

« A quoi sert votre ambassade alors, si vous ne pouvez même pas protéger vos ressortissants (...) un diplomate censé représenter les intérêts de son pays et de ses concitoyens ... qui ne se soucie même pas de sauver ce qui, en dernier ressort, est son honneur. Il n'y plus de morale quand l'ambition et le conflit priment » pp. 76-79

L'expulsion des immigrés met un terme au non-temps et au non lieu. Le roman est aspiré par une ellipse de 7 mois. Ce silence dit les difficultés et le tâtonnement d'une vie qui se recherche. Au pays, Asta est « licenciée sans droits pour abandon de poste ». Le monde s'ouvre à elle sur une dimension chaotique. Cependant, elle refuse de croire à la fatalité. Aussi se fait-elle consultante dans un projet de développement. Son séjour en milieu rural fait basculer sa vie en un nouveau combat de la reconstruction de l'homme et du monde. Et comme pour donner de l'épaisseur aux paroles du griot qui disait que « *le fleuve et la femme ont en commun le privilège d'être dotés d'une force prodigieuse cachée dans leur tréfonds, sans que rien, à la surface, ne la laisse soupçonner.* » (p. 197), Asta acquiert 10 hectares de terre arable au bord de la mer, convainc Dianor, Séga, Akham, les anciens locataires du « dépôt », à faire équipe avec elle pour s'adonner aux travaux des champs. Pour elle, l'Afrique n'est pas une malédiction.

Le retour en Afrique compose, de ce fait, un saisissant éloge du travail de la terre comme une force vivante, nourricière, permettant toutes les métamorphoses, et nécessaire à l'harmonie. Asta met toute sa combativité à prouver que « *la terre ne ment jamais* » et conduit le lecteur au cœur d'un présent novateur car on y explore les nouvelles voies conduisant à l'affirmation de l'être et à la reconquête de la dignité bafouée. La narration prend donc en charge les efforts de l'équipe sur la voie du progrès. Les membres de l'association d'Anciens immigrés se battent pour sortir du chaos et échapper à l'anéantissement de la conscience d'appartenir à l'humanité en marche. Ils refusent de chanter le requiem d'une Afrique qui serait « *mal parti* » ou qui refuserait le développement.

Et l'objet de leur quête change : celle pour qui battent les cœurs ne se prénomme plus Europe, Amérique mais Afrique.

Autant dire qu'ils cherchent des voies par lesquelles ils pourront contribuer à affirmer positivement la présence de l'Afrique au monde. Si les autres ont la stabilité correspondants à leurs certitudes, eux aussi, ils doivent rester et bâtir leur paradis par le travail.

Le domaine est baptisé « Naatangué ». Ce nom couvre les notions de bonheur, abondance et paix. « Naatangué » est le fruit des sacrifices. N'ayant reçu aucune suite à la demande de prêt déposée auprès des banques et organismes qui financent les projets ruraux, l'équipe d'Asta a dû travailler la terre avec « les mains nues ». Elle a dû se souvenir du testament du laboureur de la Fontaine. En fouillant, en bêchant, en ne laissant nulle place où la main ne passe et repasse, en arrosant la terre de sa sueur, elle a découvert « *l'ineffable bonheur de sentir la terre, de communier avec elle quand, de son sein, jaillit la vie, la nourriture qui donne vie et consistance.* » p. 200

Au fil des ans, ceux de Natangué ont vu venir la prospérité. Ils ont pu exploiter toutes les richesses de la terre, valoriser les pratiques ancestrales de la vannerie et du textile. De ce bout de terre, ils ont su faire un paradis. Tous les produits de Natangué porte le label « *Douceur du Bercaïl* » et « *pour tous ceux qui avaient vécu les jours affreux du Dépôt et l'infamie du charter, était la plus belle expression de leur dignité retrouvée* » Douceurs du Bercaïl, c'était la réconciliation avec soi » p. 217

« Douceurs du Bercaïl », le Label signifie bien plus encore. Il renvoie à cette joie ineffable de découvrir que le bonheur n'est pas loin, il faut seulement savoir le trouver. « Douceurs du Bercaïl » c'est la vie aux couleurs d'Arc-en-ciel sur sa terre quand on l'aime, la travaille pour soi et pour les générations futures, « Douceurs du Bercaïl », c'est un chant de cygne qui s'élève et invite tout un continent à sortir de la misère par un travail constructif et non à profiter de celui des autres. Pour l'Africain, l'eldorado n'est pas dans un ailleurs mythique, mais dans un présent qui se construit grâce à l'effort de tous.

Ce n'est donc pas en allant peupler l'Europe d'une main d'œuvre à vil prix que les noirs bâtiront une Afrique prospère et économiquement viable mais plutôt en mettant à profit toutes leurs aptitudes et les apports des autres civilisations. Cette symbiose est réalisée à Naatangué. Sur les terres d'Asta poussent, dans un ballet de couleurs, les cultures du terroir et les espèces d'ailleurs envoyées par Anne. Comme pour dire que la fusion des races, des cultures ne peut se réaliser que dans une relation d'apport qualitatif dans le devenir de l'humanité.

Dans le concert des nations, l'Afrique ne peut préserver sa dignité que si elle privilégie un travail promoteur de la vie sociale. Cette vérité, Asta l'affirme dans un plaidoyer fort émouvant :

« Aimons notre terre, nous l'arroserons de notre sueur et la creuserons de toutes nos forces, avec courage. La lumière de notre espérance nous guidera, nous récolterons et bâtirons. Alors seulement nous pourrons emprunter les routes du ciel, de la terre et de l'eau sans être chassés comme des parias. Nous ne serons plus des voyageurs sans bagages. Nos mains calleuses en rencontreront d'autres en de chaudes poignées de respect et de dignité partagée. » P. 88

Que conclure ?

Les douceurs du Bercaïl sont un roman empreint de témoignage à nu qui explore les marges et voudrait extraire de son ghetto une génération et dire les factures. L'ostracisme dont sont l'objet ces « immigrés Africains » est une incitation pour les africains à créer, sur leur continent, leur propre espace des conditions de vie qui humanisent. Somme toute, Aminata Saw Fall réagit contre la relégation de l'Afrique dans un espace de non-sens. Son livre invite à quitter l'à peu-près et à se laisser emporter vers l'action pratique car « *l'homme est un être absolument libre et conscient de soi, capable de faire surgir à partir du néant tout un monde qui est la seule création véritable et pensable* ». Une fois créé à partir de rien, ce monde doit se laisser poser des questions graves : comment doit être constitué un monde pour correspondre à des êtres libres et moraux »¹⁸⁸

« Douceurs du Bercaïl » sont également une réponse à cette fameuse question d'intégration de la femme dans le processus de développement dans les secteurs économique, politique, social et intellectuel de l'existence. A un développement sclérosé, la femme peut utiliser son dynamisme et offrir à ces concitoyens un point d'amarre qui permette d'échapper à une détresse psychologique collective.

¹⁸⁸ Rita BISCHOF, Les romantiques allemands et l'impossible mythe de la modernité in Europe. Le romantisme révolutionnaire, avril 2004, n° 900, P.33

La pauvreté a creusé un gouffre entre l'Africain et l'Européen. Toutefois, Aminata Saw Fall croit en la fraternité universelle dont le symbole reste les deux figures féminines Asta et Anne. Cependant, cette amitié ne doit exister que dans le respect de l'autre.

**LA “ METISSITE ” : UNE NOUVELLE FIGURE DE L’IDENTITE AFRICAINE CHEZ VALENTIN YVES
MUDIMBE ET MBWIL a MPAANG NGAL A L’ERE DE LA MONDIALISATION**

Par **EMMANUEL M. BANYWESIZE**

Université de Lubumbashi

1. En guise d’introduction

Nous remercions les organisateurs de ce colloque sur *1960-2004 : bilan et tendances de la littérature négro-africaine*, de l’invitation qui nous honore, et, par-delà notre modeste personne, le Département de Philosophie d’où nous venons.

Notre prise de parole ne cherche pas à raviver les querelles périmées entre V.Y. Murad bey et M. a M. Ngal¹⁸⁹. Loin s’en faut. Elle porte sur la *métissité* chez ces deux éminents écrivains africains¹⁹⁰.

A l’ère où « la mondialisation heureuse »¹⁹¹ provoque, en réaction, le renforcement des revendications d’identités dans les aires jadis conquises et colonisées par l’Occident, il nous est apparu instructif de focaliser l’attention sur la question de l’identité, en prenant comme prétexte la lecture des textes qui ressortissent à la littérature négro-africaine, dont ceux de V.Y. Mudimbe et de M. a M. Ngal. Car l’identité humaine se donne à travers les différentes œuvres humaines, dont le roman ou le récit. Ceux-ci constituent, de notre point de vue, un des lieux de configuration du vécu humain, et donc d’expression de l’identité non pas seulement de son auteur, mais aussi de l’humaine condition.

Notre prise de parole est partiellement redevable aux études philosophiques de Kaumba Lufunda. Pour répondre à la question de l’identité et expliciter la manière dont l’homme contemporain habite le monde, Kaumba Lufunda a médité, partant de l’axiome que l’identité se structure par le biais de la relation imaginaire et de l’ordre symbolique (deux dimensions à la pointe desquelles se dit le réel, symbolisé par la société et constamment livré à l’imaginaire individuel), trois romans de V.Y. Mudimbe, à savoir *Entre les eaux*, *Le bel immonde*, *L’écart*. Et au terme de la méditation, il a conclu entre autres que l’identité est toujours déjà donnée à l’autre, portée par la communauté, structurée par l’histoire, écartelée par le désir. C’est-à-dire que l’identité est aussi centrée que l’œuvre qui la figure. Cette identité n’est pas monocole, mais plutôt arléquinée, complexe, ce dernier terme ayant le sens que lui donne le penseur français Edgar Morin : ce qui est tissé des fils hétérogènes¹⁹². L’identité est portée par le temps¹⁹³.

¹⁸⁹ Dans les années 1970, V.Y. Mudimbe et M. a M. Ngal enseignent à la faculté des Lettres de l’actuelle université du Lubumbashi. Le premier publie chez Présence Africaine le roman intitulé *Entre les eaux*. Le second croit se retrouver dans le personnage principal, Pierre Landu. Lorsqu’en 1974 M. a M. Ngal publie son récit intitulé *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, aux Editions Alpha-Oméga, celui-là s’estime diffamé qu’il saisit le tribunal... Ceux qui se plaisent aux querelles ont trouvé (trouvent) là une justification qu’ils croient sérieuse pour faire accroire aux étudiants que ces deux éminents écrivains et penseurs africains se sont toujours opposés. Lors de son dernier passage à Lubumbashi (en 2000), où il a donné des conférences à l’université et à Safina, V.Y. Mudimbe a, en marge de ses brillantes conférences, dialogué, à bâton rompu, avec les membres de la *Cellule Littéraire* de Lubumbashi. J’ai eu la chance d’être parmi les invités à ce dialogue au cours duquel j’ai été surpris d’entendre un dialoguiste lui poser la question, l’aire sérieuse, sur ses rapports “ actuels ” avec M. a M. Ngal, après l’épisode de Lubumbashi.

¹⁹⁰ Si l’on admet avec V.Y. Mudimbe, dans “ A propos de la littérature africaine ” (texte repris dans *L’odeur du père. Essai sur des limites de la science et de la vie en Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 140.), reprenant pour son compte la thèse du philosophe P.J. Hountondji, que tout texte (littéraire) dû à l’africain, même celui qui aura passé sa vie entière ou qui aura choisi de s’installer hors de l’Afrique, ressortit à la littérature africaine, alors nous ne pouvons nous interdire d’appeler V.Y. Mudimbe “ écrivain africain ”, même s’il est admis aujourd’hui qu’il voyage avec le passeport américain. Encore est-il que tout en étant Américain, il n’a jamais cessé de revendiquer son identité africaine et congolaise. Il suffit pour s’en convaincre de méditer *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d’un jardin africain à la bénédictine*, Paris-Montréal, Présence Africaine-Humanitas, 1994, 229 pages. Quant à Mbwil a Mpaang Ngal, non seulement l’Afrique et les Africains occupent une place centrale dans la quasi totalité de ses publications scientifiques et littéraires, mais aussi il n’a jamais coupé le cordon ombilical qui le lie à la terre natale. Il convient de préciser que nous ne discutons pas ici le critère racial dû à P.J. Hountondji ; bien au contraire : nous l’acceptons... paresseusement.

¹⁹¹ Tel est le titre qu’Alain Minc, l’un des défenseurs de la mondialisation actuelle, a publié chez Plon en 1997. Pour savoir tant soit peu notre position sur la mondialisation actuelle vue du continent africain, nous renvoyons à nos modestes textes : “ Le travail humain dans une Afrique qu’on mondialise ”, in *Cahiers de Philosophie et des Sciences du Travail. Le travail en Afrique noire : libération ou servitude ? Actes des premières journées philosophiques Théophile Reyn, organisées à Lubumbashi en 2002 Vol.1 (2004)1*, pp. 55-68 ; “ La mondialisation. Signification et esquisse de profil épistémologique ”, in B. Ilunga Kayombo (dir), *Ombres et lumières de la mondialisation* (livre sous presse).

¹⁹² Cf. E. Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF, 1990.

¹⁹³ Cf. Kaumba Lufunda, *Dimensions de l’identité. Approche phénoménologique de l’univers romanesque de Valentin Yves Mudimbe*, Thèse de doctorat en philosophie (inédite), Louvain-la-Neuve, 1986.

Pour Kaumba Lufunda¹⁹⁴, l'itinéraire de V.Y. Mudimbe s'offre comme célébration de la métissité : métissité culturelle et ambiguïté de l'identité qui n'exorcisent pas seulement les théories racistes, mais redonnent aussi aux différentes productions scientifiques leur dimension politique, en tant que métaphores qui renvoient à un type de gestion des affaires de la communauté.

Nous partons des thèses de Kaumba Lufunda quitte à les prolonger. Car, pour nous, l'identité n'est pas seulement donnée à l'Autre, mais aussi (re)définie et assumée par lui. Nous vérifions alors ce théorème en méditant des œuvres dues à V.Y. Mudimbe et M. a M. Ngal, en l'occurrence les œuvres romanesques, pour autant qu'elles s'offrent à nous comme des figures de la vie, et que leurs mondes imaginatifs expriment le monde de la vie, et partant la figure de l'identité de l'homme africain telle que donnée à être vue et à être assumée à l'ère de la mondialisation. Car ce monde réfère particulièrement à l'univers africain qui, inscrit, bon an mal an, dans la trame historique universelle.

Nous revendiquons la modeste thèse suivante : *l'étude des œuvres de V.Y. Mudimbe et de M. a M. Ngal, en l'occurrence les romans et les récits, révèle la "métissité" comme nouvelle figure de l'identité africaine sur tous les plans : culturel, politique, religieux, scientifique, etc..* En ces œuvres, l'identité métisse est donnée comme éminemment humaniste à l'ère où des voix se lèvent de toutes parts pour non seulement dénoncer une mondialisation inhumaine, mais aussi appeler à la construction d'une autre, plus humaine, pour un *nouveau nouveau monde*. Car cette identité permet de sauver l'homme de la schizophrénie personnelle, de l'unanimité culturelle asphyxiant, de la spirale des violences, des intolérances et des binarismes scientifiques ou culturels. C'est autant dire que l'identité métisse est perçue et donnée à être vue comme une condition nécessaire de conversion des angoisses, des violences, des écarts, des incertitudes de toutes sortes en positivités pour une autre humanité, et partant pour un "*nouveau nouveau monde*", qui, bien loin d'être le pléonasmе de celui d'hier ou d'aujourd'hui, sera tout différent. Il sera moins homogène qu'hétérogène, moins pure que mêlé, arléquiné, en réseaux multiples et complexes. Les civilisations actuelles sont ouvertes aussi bien du point de vue matériel (commerce international) que culturel (diffusion des sciences, des arts et des techniques) même s'il va sans dire que les échanges restent encore unilatéraux entre les différentes régions du monde. Et le XX^e siècle a été marqué par les discontinuités, les interactions, les interrelations et les fusions dans le champ socioculturel comme prélude d'une nouvelle forme de d'espérance et d'humanité. Ces discontinuités, interactions, interrelations et fusions appellent une méditation sans complaisance des sciences, de la philosophie et des identités pour un *nouveau nouveau monde* et une identité nouvelle.

2. Dire et lire la figure d'identité africaine chez V.Y. Mudimbe et M. a M. Ngal

La lecture diagonale des œuvres romanesques de V.Y. Mudimbe et M. a M. Ngal conduit à souvent à se méprendre sur les pensées profondes de ces éminents apôtres des lettres africaines. Elle fait accroire que les positions de ces deux écrivains sont absolument opposées. Or s'il est vrai que leurs œuvres ne sont pas réductibles, les unes aux autres, il nous semble pourtant soutenable qu'elles se recoupent quant à ce qui concerne la manière dont elles envisagent le rapport de l'Africain au monde moderne qui est le nôtre. Ils envisage la présence actuelle (et futur) de l'Africain au monde, non pas en termes de fermeture sur lui-même, mais en termes d'ouverture sur les autres êtres au monde ; ils envisage cette présence en termes d'assomption du métissage, du moins sur le plan de l'identité.

Les termes comme *Entre les eaux, Ecart, Errance* disent et traduisent chez nos deux écrivains l'écartèlement non pas seulement des personnages qu'ils peignent, mais aussi de l'Africain post-colonial, en l'occurrence l'intellectuel, en tant que ces personnages en sont, tant soit peu, les prototypes ou les reflets. Ce point de départ est le site d'où s'origine les dits des écrivains ci-dessus cités. La situation existentielle de l'Africain ou, mieux, son identité figure l'écartèlement entre l'africanité et l'occidentalité, qui se traduit par des oppositions qui participent du paradigme disjonctif d'inspiration cartésien: Africain/Chrétien, oralité/scrubilité, mythe/science, noir/blanc, collectivisme/individualisme, etc. C'est ce qui ressort des œuvres romanesques de V.Y. Mudimbe et M. a M. Ngal qui s'emploient à indiquer les voies de sortie de ce drame, à l'ère de la convergence des énergies humaines vers la construction d'un nouvel universel.

Les discours ne sont pas seulement inquiets chez les deux écrivains, mais aussi créateurs ou, mieux, suggestifs de voies possibles d'«une nouvelle "anthropophanie"», c'est-à-dire d'«apparition d'un nouvel homme»¹⁹⁵, un homme qui prend conscience de la complexité de l'identité en tant qu'être-au-monde et qui l'assume. Est-ce à dire qu'on peut revendiquer à la fois l'identité africaine et chrétienne ? L'identité africaine et occidentale ? Peut-on réconcilier l'oralité et la scrubilité, le mythe et la science, etc.?

Pierre Landu et Ahmed Nara de V.Y. Mudimbe, et Giambatista Viko de M. a M. Ngal constituent des exemples types du dilemme existentiel, identitaire chez l'intellectuel africain, et par-delà lui, de l'Africain post-

¹⁹⁴ Id., "Une introduction à la lecture de V.Y. Mudimbe", in Mukala Kadima-Nzuji et S. Komlan Gbanou (éds), *L'Afrique au miroir des Littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris, T1, L'Harmattan, 2003, pp. 161-162.

¹⁹⁵ Kaumba Lufunda, *art. cit.*, p. 150.

colonial. Tout en gagnant le maquis où il croit contribuer et participer à la libération des peuples opprimés de son pays, Pierre Landu se réclame toujours prêtre catholique. Il se veut et se réclame toujours prêtre tout en étant maquisard. «Je suis toujours prêtre», dit-il. Il se veut un chrétien militant. Il ne veut perdre aucune des dimensions de son identité. D'où sa quête à réconcilier le christianisme et le marxisme, à partir de la conscience qu'il a de la misère du peuple, de son désir de se libérer de l'occidentalité, de son projet de servir un Christ qui, loin d'être réductible à telle race singulière, s'offre comme simplement libérateur, solidaire des opprimés.

Il est alors à noter que si l'écart de la conscience religieuse renvoie en fait à la quête d'une identité religieuse, il conduit ici à une prise de conscience de l'oppression politique, de la misère et de la nécessité de la libération politique. L'écart de la conscience religieuse en appelle ainsi à une identité politique, mettant dès lors «les destins individuels aux prises avec les enjeux politiques»¹⁹⁶. Avec Ahmed Nara, le protagoniste de *L'Ecart*, c'est l'identité scientifique qui est en jeu. Le prétexte est la thèse en histoire que Nara écrit et qui piétine, parce que le rapport entre l'historien africain et sa société ne va pas sans se dire. Mais par le prétexte de Nara, c'est l'articulation science et pouvoir qui est posée. Car le projet de révolutionner la science (particulièrement l'histoire) en terre africaine, comme le souhaite A. Nara, est aussi une entreprise politique. Ce projet, qui ne réussit pas chez A. Nara, appelle le scientifique africain à se définir, à définir son identité. Et cette définition de l'identité du scientifique africain ne peut se faire sans tenir compte du réseau serré d'opérations intellectuelles et scientifiques qui forment entre elles un système, un code fondamental s'imposant simultanément aux divers domaines de sa culture, à l'époque contemporaine. En tant qu'homme, le scientifique africain est conditionné, dans sa pratique discursive, par l'épistémè¹⁹⁷ de son époque. En analysant cette épistémè (E. Morin parlerait de *Paradigme*), l'on découvre les règles selon lesquelles se forment et se transforment les discours qui n'influent pas moins sur les identités humaines. Donc : l'analyse de l'épistémè permet de fixer le rapport entre science et pouvoir, et partant d'étudier la nature de l'identité.

Si dans ses œuvres publiées entre 1970 et 1990, V.Y. Mudimbe pensait que l'Africain devait renoncer aux discours hybrides au profit d'un discours qui se voudrait essentiellement africain, et si dans *L'écart* la mort d'A. Nara peut être interprétée comme un avertissement contre ceux qui revendiquent l'écart sur le plan de l'identité, il convient de se rendre compte que dans *Les Corps glorieux des mots et des êtres*, il s'offre comme un tiers-instruit, un homme qui redéfinit perpétuellement son identité, qui l'enrichit avec des apports multiples, des horizons divers. Il ne donne pas son identité comme une réalité figée, mais dynamique, complexe.

Ce qui est à noter, c'est que V.Y. Mudimbe ne célèbre ni la ségrégation mirée dans les identités particulières, ni la dilution de son identité particulière dans "l'identité universelle". Il plaide pour une identité métisse. Il privilégie les acquis conséquents de l'acculturation. Il opte pour l'assomption même du métissage. Aussi considère-t-il que dans son processus de se construire, l'Afrique ne peut tenir pour rien l'héritage occidental, bien qu'il aille sans dire que le processus engendré par celui-ci est évolutif et que l'Afrique porte le poids de son propre passé qui fait que dans les réponses qu'elle peut donner aux questions qui se posent et se poseront à elle, l'altérité de son génie puisse percer.

Des esprits perspicaces ont dit et écrit que V.Y. Mudimbe refuse le binarisme qui assigne aux choix extrémistes. L'analyse de ses œuvres romanesques permet de l'établir. Sa quête, c'est un lieu de réconciliation qui lui permet de lire et de dire l'identité de l'Afrique et l'Africain à l'ère de la fusion des horizons et de la construction d'une citoyenneté mondiale.

Or sur ce point, l'œuvre romanesque mudimbienne recoupe, de quelque manière, celle de M. a M. Ngal, en l'occurrence *Giambatista Viko*, où la métissité est donnée comme figure de l'identité. Au-delà de sa dénonciation de l'intellectuel africain aliéné, méprisant l'Afrique, *Giambatista Viko* est une œuvre qui se sert de champ à M. a M. Ngal pour thématiser la possibilité d'une ère nouvelle fondée sur des concessions identitaires, susceptibles de déboucher, de notre point de vue, sur une identité métisse qui offre des possibilités d'échapper à l'auto-asphyxie de soi. A lecture attentive de cette œuvre, il s'avère que M. a M. Ngal s'inscrit en faux contre la revendication, par certains africains, de l'irréductibilité de l'être africain.

L'Africain est-il un être toujours identité à lui-même, un être à tout jamais figé, inchangé ? Certains Africains ont répondu par l'affirmative et ont dépensé leur temps et leurs énergies à rechercher "l'âme africaine" ou encore "l'âme bantoue" et à en déterminer la spécificité. Ils se sont même livrés à l'inventaire des éléments qui permettent de définir l'identité africaine perpétuellement la même, quelque différentes que soient les aires dans lesquelles les Africains vivent, comme si l'identité n'est pas aussi fonction de l'espace et du temps. M. a M. Ngal aura eu le mérite de remarquer que cette revendication de l'irréductibilité métaphysique et identitaire par l'africain est à tout le moins dangereuse, car elle prépare ou conduit à sa propre asphyxie.

Par le truchement du procès de Giambatista Viko, accusé d'introduire la subversion dans la culture africaine en voulant apprivoiser le conte aux fins d'accoucher d'un roman libéré du modèle balzacien, M. a M.

¹⁹⁶ Art. cit., p. 153.

¹⁹⁷ Pour plus de détails sur la notion d'Epistémè, il convient de lire : M. Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1969 ou encore *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1966.

Ngal, réfléchit, à haute voix, par la bouche d'un des conseillers : « Depuis les temps les plus reculés, notre continent, replié par des contraintes et des fatalités historiques dans un narcissisme collectif, ne nous a entretenus que par des bavardages gratuits dans lesquels nous nous sommes complus dans une image spéculative de nous-mêmes. Notre discours n'est jamais parvenu à se libérer de la pensée mythique, stade suprême de l'unanimisme. Nous nous sommes nourris de celui-ci depuis toujours. (...) Mais n'oublions pas qu'une " spécificité " prépare sa propre asphyxie dans la mesure où elle ne reçoit pas d'oxygène de l'extérieur. Les cultures ne survivent que par l'ouverture à d'autres cultures qui les libèrent de leur tendance au narcissisme collectif »¹⁹⁸.

Le passage concerne certes le problème du mariage entre le discours romanesque et celui du conte, discours que Giambatista Viko cherche à libérer de ses infirmités en l'ouvrant au discours théorique, à ses yeux plus universel. Mais ne renvoie-t-il pas, par ricochet, au problème de « l'identité » de la littérature africaine, au problème du choix identitaire de l'Africain en général et de l'intellectuel Africain en particulier. Doivent-ils se redéfinir en tenant compte du fait qu'ils sont des hommes et, qu'en tant que tels, inscrits dans la trame historique universelle dynamique et complexe ou doivent-ils se considérer comme des êtres à part dans un monde que les échanges et les interactions de toutes sortes rende complexe ou comme des êtres vivant dans un monde à part ? La position de M. a M. Ngal, par l'intermédiaire du « Jeune conseiller » est sans ambiguïté : il faut en finir avec *la logique disjonctive stricte* qui consiste à choisir entre deux choses une seule au détriment de l'autre ; il faut tracer les contours d'une nouvelle identité plurielle. Giambatista Viko est un signe et un symbole.

Une certaine critique légitime pourrait relever que la condamnation de Giambatista Viko à *L'errance*¹⁹⁹ implique le refus ngalien d'assumer la voie du métissage. Cette condamnation signifierait alors qu'après avoir suggéré la voie du métissage, M. a M. Ngal s'est rétracté dans *L'errance*. Une telle lecture n'est pas sans fondements (fondements dont je ne parlerai pas ici). Cependant, l'on établit que M. a M. Ngal n'a jamais renoncé à la voie de la métissité. Il suffit pour s'en convaincre de ne pas se borner à *L'errance*, de méditer ses essais où il réfléchit sur la possibilité de conceptualiser l'expérience artistique africaine. Il suggère certes la mise au point d'une théorie de la littérature à la faveur des structures symboliques africaines, mais il prend soin de préciser que cette théorie ne doit être fermée : elle doit être ouverte, c'est-à-dire que son étoffe doit être fait des apports multiples, des horizons divers. Ce qui n'est pas une façon de dire que cette théorie devrait être syncrétique. Le syncrétisme, c'est la nouvelle identité de toute théorie scientifique et littéraire chez G. Ngal. Il n'en est pas autrement de l'identité africaine, dans le contexte la mondialisation. Comme V.Y. Mudimbe, M. a M. Ngal ne rejette pas les acquis africains au profit des acquis occidentaux. Bien au contraire. Il plaide pour leur *con-fusion* (au sens chimique du terme : fondre sans confondre, mélangé en distinguant) pour une identité complexe ou, mieux, simplexe. Cette identité est celle de nouveau citoyen mondial.

3. En guise de conclusion

En ces lignes fournies avec toutes leurs prémices et toutes leurs prémisses, nous avons médité les œuvres d'esprits dues à V.Y. Mudimbe et à M. a M. Ngal, en l'occurrence des romans et des récits. Ces romans et récits ont été pris à titre de paradigme. Il nous est alors apparu, à la faveur de leur interprétation, que la littérature négro-africaine ne peut être regardée comme sans importance à l'ère où les énergies convergent vers la construction d'un autre monde arléquiné et d'une nouvelle citoyenneté mondiale. Les œuvres de V.Y. Mudimbe et M. a M. Ngal, dont des thématiques se recoupent, offrent le métissage comme une nouvelle figure de l'identité africaine à l'ère de la mondialisation. Ces œuvres laissent entrevoir que le salut pour l'Africain aujourd'hui ne réside pas dans le choix extrémiste du type : ou bien l'Occident ou bien l'Afrique. L'avenir est dans l'assomption même du métissage. Car toute réalité, dont l'identité, est une réalité complexe, dynamique. Un peuple qui choisit de fermer les yeux sur la complexité de son être et de son identité, est un peuple qui se réconcilie avec la mort.

En tant qu'être organisé, toute société se transforme, et en se transformant, elle se complexifie. Grâce notamment aux théories modernes de communication et aux techniques de télécommunication, le monde se transforme, devient un grand village. Chaque culture particulière est désormais ouverte sur d'autres avec lesquelles elle échange informations et matières. L'identité peut dès lors être étudiée du point de vue fractal. Une telle étude l'offre alors comme une réalité dynamique simplexe, une réalité fondamentalement métisse.

L'Africain n'a jamais été un être figé. Il n'est plus ce qu'il était avant la rencontre avec l'Occidental, pas plus que l'Afrique avant la rencontre avec l'Occident. L'Africain, en tant qu'Homme, ne cesse de se transformer et partant de transformer son identité. Son identité se complexifie de sorte qu'il est juste de dire que son soi-disant identité monocole est une spécieuse, une illusion due à la mauvaise perception de son propre être-au-monde. La littérature africaine postcoloniale permet de l'établir et indique des voies pour une autre manière d'être-au-monde.

¹⁹⁸ M. a M. Ngal, *Op. cit.*, p. 111.

¹⁹⁹ Le récit sur-titré Giambatista Viko a été suivi, quelques années après, de la publication de *L'errance* où le protagoniste reste Giambatista Viko purgeant sa peine et se repentant de sa tentative jugée téméraire par les sages africains.

LA CAFRITUDE, PUINÉE ATTENDUE DE LA NEGRITUDE
Par AMBOURHOUEY-BIGMANN Magloire
Université Omar Bongo (U.O.B.)
Libreville

"Le vrai problème des écrivains africains, c'est que la réalité est en avance sur la fiction. (La réalité ressemble beaucoup à la fiction romanesque). Pour être délirant en Afrique, un écrivain a surtout besoin d'être réaliste". (*Boubacar Boris DIOP*)

(Interviewé à la Biennale de Dakar en décembre 1990)

"L'écrivain doit inspecter l'invisible et entendre l'inouï". (RIMBAUD)
 (in *Lettre du Voyant*)

Négritude. Le mot le plus magique de la littérature africaine est prononcé. Le mot désignant le mouvement qui, autour des années 1930, se donne pour objectif primordial de réagir contre la négation par le monde blanc de l'innéité culturelle et existentielle des sociétés africaines traditionnelles. Dans les faits l'écrivain africain va prendre parti pour le Noir, le nègre, la société de ce dernier. Et même lorsqu'il affirme haut et fort n'être pas un chantre de la négritude, dans la pratique au moins littéraire il n'est pas véritablement coupé de ce mouvement. De nos jours, c'est-à-dire plus de soixante-quinze ans après la naissance de la négritude, c'est à peu de choses près la même eau mousseuse, tirée du même hanap-calebas maintenant rouillé, c'est cette eau qui est supposée éteindre les soifs littéraires. Celle(s) de l'écrivain, celle(s) du lecteur.

Au départ toutefois il apparaît que l'écrivain africain se comporte de la manière la plus normale, la plus attendue chez lui. Il reste somme toute le ressortissant d'un continent qui valorise le patrimoine de son continent. Cependant cette visualisation du contexte culturel africain est réductrice. Car ce sont les Noirs "évolués", une minorité d'individus plus ou moins initiés au savoir et au vécu du monde occidental, ce sont ces Noirs qui vont se donner pour mission de défendre et d'exalter l'ensemble des valeurs cardinales qu'ils affirment être propres à tous les Noirs. La très grande majorité, c'est-à-dire les populations noires non européennes, n'a apparemment pas été aussi perturbée sur le plan de la psyché par la présence du Blanc-colon dans son univers quotidien. Il semble que pour ces populations, l'affrontement entre les civilisations africaine et occidentale n'existe pas. Pour ces populations il y a deux réalités incontournables : le monde des Blancs et le monde des Noirs.

Sans vouloir amorcer une fois encore le débat sur le mouvement de la négritude – débat jamais vraiment clos, au moins s'agissant des conclusions partagées – nous retiendrons cependant quelques prises de position sur la question. Des prises de position connues ou récentes. Nous n'ignorons pas que les études sur la genèse et la portée de la négritude sont légions et toute personne intéressée par le sujet n'aurait que l'embaras du choix des ouvrages pour se documenter ⁽¹⁾. Nous revenons donc sur certains dits et non-dits à propos de la négritude. A partir de ces derniers nous tenterons de montrer qu'il est possible d'élaborer une réflexion sur la littérature africaine en privilégiant une direction, des voies différentes de celles retenues jusqu'alors.

Pour MELONE Thomas le mot négritude a la faculté d'effacer tous les antagonismes qui ont opposé les communautés nègres entre elles, même dans un passé récent :

"Dès qu'on évoque le phénomène de la négritude, tout le monde pense à la race noire. La négritude se définit ainsi d'une façon sommaire, message d'une race. Et puisque ce message s'accompagne d'une revendication politique, la négritude devient cri de libération d'une race dominée par d'autres races, tout comme l'hitlérisme qui lui est contemporain est le message de la domination des autres races par une race" ⁽²⁾.

En Afrique du Sud "l'Apartheid" ⁽³⁾ préserve le Noir du phénomène de l'assimilation qui a longtemps été une plaie incurable pour les Africains colonisés par les pays européens, la France en tête. Dans les colonies françaises par exemple, certains Africains, par leur comportement et grâce à leur savoir occidental nouvellement acquis, pouvaient envisager de "passer la ligne", c'est-à-dire "faire oublier la couleur de leur peau". Les futurs "pères de la négritude" qui ont bien perçu cet état de choses vont réagir contre ce qu'il faut bien considérer comme la dépréciation, voire le rejet du patrimoine culturel africain. La réalité n'est pas la même dans les pays restés sous tutelle anglaise, espagnole, portugaise, où l'assimilation des populations autochtones n'est pas présentée officiellement comme une mission incontournable. Ces populations seront généralement moins 'déstabilisées' que leurs homologues de

¹ Quelques titres, parmi d'autres : "Orphée Noir" de J.-P. SARTRE – *Négritude et Négrologues* de ADOTEVI S. – *Négritude et situation coloniale* de L. KESTELOOT – *Léopold Sédar SENGHOR : Négritude ou Servitude ?* de Marcien TOWA.

² *De la Négritude dans la littérature négro-africaine*, Thomas MELONE, Paris, Présence Africaine, 1962, p. 19.

³ Doctrine politique abolie en 1991, qui préconisait la ségrégation raciale.

la sphère culturelle française. Chez les premières donc la négritude n'est pas bien comprise et n'a pas de raison d'être.

Ainsi en Afrique du Sud, rien de tout ce qui caractérise les colonies françaises n'est possible. Car pour les partisans du "développement séparé", le Noir ne doit être éloigné, coupé de ses origines, de la culture de son groupe ethnique.

"... les langues et les coutumes tribales sont préservées, l'artisanat local est encouragé, des musées d'art africain sont érigées dans plusieurs villes et provinces ; la vie de plusieurs africains célèbres, tels CHAKA ZOULOU, ont fait l'objet d'études ; les légendes et les contes du passé sont pieusement conservés, reproduits et même gravés sur disques ... Le Noir reste donc très près de son passé ; il en a souvent assimilé la culture, et n'éprouve pas le besoin de s'y replonger" (1).

Plus près de nous, ROPIVIA Marc-Louis relève les limites qui auraient dû être celles de la négritude. Limites sur le plan géographique et limites sur le plan de l'idéologie politique et culturelle. Limites jamais dégagées par les pères fondateurs de ce mouvement :

"Si l'objectif visé par la négritude ou par les différents négrismes, et cela sans référence au politique, est l'exaltation vivifiante de la grandeur passée de l'homme noir pour servir de préalable à une convergence culturelle continentale, alors le résultat est, sans équivoque, globalement positif mais si, par contre, l'objectif visé est la fusion des autres cultures mondiales dans une culture nègre déterminante ou la mise en place d'un substrat idéologique raciste pour servir de fondement à un épanouissement politique continental nouveau, dans ce cas, alors le résultat peut être incontestablement négatif. Essayons donc de mieux en comprendre les raisons" (2).

De fait, pour ROPIVIA "la négritude ne doit être considérée que comme une assumption parcellaire des seules valeurs négro-africaines." En allant plus avant dans notre raisonnement nous montrerons que cette assumption n'est pas seulement parcellaire.

MUDIMBE V. Y dans *The invention of Africa* (3) fait le tour de la question relative à la négritude. Aucun écrit, aucun auteur traitant de la théorie et des théoriciens de la négritude ne sont négligés. Et ce sont les conclusions d'un inconnu dans le monde de la critique universitaire, HAUSER M. (4) que semble retenir particulièrement MUDIMBE. Un HAUSER dont, toujours selon MUDIMBE les travaux "sur le mouvement de la négritude sont probablement les plus complets à cette date". HAUSER démontre :

Que jamais la négritude n'a été un mouvement révolutionnaire, ni même, à la notable exception de Césaire, un mouvement de révolte.

Qu'on peut douter de l'authenticité de la négritude si l'on recherche ses origines africaines. Pour lui la négritude est le produit final d'un bouquet d'influences dont l'enracinement n'aurait jamais eu lieu en Afrique.

Donnons la parole à MUDIMBE

« Selon SARTRE, la négritude signifie fondamentalement la tension entre le passé et le futur de l'homme noir. Ainsi, elle doit toujours être prête à se redéfinir. Comme le dit Hauser, elle s'habille de formes mythiques, offrant sa signification comme mot de passe, et sa philosophie comme une inversion et un renversement de thèses occidentales. Il en résulte un paradoxe : poètes écrivant pour les Noirs, les écrivains du mouvement de la négritude étaient lus par des Blancs, poètes du présent, ils sont perçus en Afrique comme des poètes du passé (HAUSER, 1982 : 214). Bien qu'exprimant un langage littéraire, le contenu de la Négritude révèle néanmoins un système idéologique et même, selon SARTRE, "un projet révolutionnaire". Elle rapporte une "Weltanschauung", interprète un monde donné, dévoile l'univers ("dire le monde") et lui donne une signification ("signifier le monde") (MELONE, 1962 ; DIAKHATE, 1965). Mais en même temps, puisqu'elle est un discours idéologique, la négritude prétend être une clé pouvant permettre une nouvelle compréhension de l'histoire. Ainsi le problème de la responsabilité politique et idéologique du mouvement de la négritude (SENGHOR, 1964) apparaît comme une responsabilité que HAUSER considère ambiguë. Pour ce qui a trait à la dimension politique de la négritude, HAUSER affirme que ce mouvement n'a pas été un mouvement révolutionnaire, ni même – à l'exception de CESAIRE – l'expression d'une révolte (HAUSER, 1982 : 443).

Quant aux conditions qui ont rendu son émergence possible, on peut dire que la négritude semble être le résultat de multiples influences : la Bible, les livres d'anthropologues, et les écoles d'intellectuels français (Symbolisme, Romantisme, Surréalisme, etc.), les legs littéraires, et les modèles littéraires (BAUDELAIRE, LAUTREAMONT, RIMBAUD, MALLARME, VALLERY, CLAUDEL, SAINT-JOHN PERSE,

¹ *Poètes Noirs de l'Afrique du Sud*, Florence VAILLANT, Paris, Présence Africaine, 1975, P.19

² *Géopolitique de l'intégration en Afrique Noire*, Marc-Louis ROPIVIA, Paris, L'Harmattan, 1994 p.86

³ *The Invention of Africa*, MUDIMBE V. Y, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988, p. 83-97.

⁴ Cité par MUDIMBE : *Essai sur la poétique de la négritude*, HAUSER M., Lille : Université de Lille III, 1982

APOLLINAIRE, etc.). HAUSER présente des preuves multiples des sources occidentales de la négritude et doute sérieusement de son authenticité africaine (HAUSER, 1982 : 533). Il apparaît clairement qu'à partir des contradictions internes de la négritude, l'hypothèse de Sartre sur une possible impasse du mouvement se justifie pleinement. A moins qu'ils ne soient pris comme métaphores, les signes de l'altérité que la négritude aurait promu en littérature, en philosophie ou en science sociale, semblent se référer à des techniques de manipulation idéologique ⁽¹⁾. »

Auparavant MUDIMBE reconnaît à "Orphée Noir" de SARTRE un rôle non négligeable dans l'épanouissement de la littérature africaine de l'aire francophone. Sans bien sûr occulter la donne première qui fait de cette réflexion "un moment idéologique majeur", peut-être l'un des plus importants pour l'Afrique ; "un moment idéologique" qui disserte tout à la fois sur les possibilités d'une révolution marxiste en terre africaine, ainsi que sur la négation du colonialisme et du racisme. Pour nous, il faut le relever, le grand mérite de Sartre est d'avoir insisté sur le caractère éphémère de la négritude.

"En fait, la négritude apparaît comme le temps faible d'un progression dialectique : l'affirmation théorique et pratique de la suprématie du blanc est la thèse ; la position de la négritude comme valeur antithétique est le moment de la négativité. Mais ce moment négatif n'a pas de suffisance par lui-même et les noirs qui en usent le savent fort bien ; ils savent qu'il vise à préparer la synthèse ou réalisation de l'humain dans une société sans races. Ainsi la négritude est pour se détruire, elle est passage et non aboutissement, moyen et non fin dernière" ⁽²⁾.

La partie finale de cette citation tirée d' "Orphée noir" laisse-t-elle à penser que quiconque s'avérerait incapable de se départir de l'étape-passage de la Négritude, se fourverait inmanquablement dans son projet littéraire, dans l'objet de sa sollicitation littéraire ? Nous ne saurions l'affirmer pour l'heure. Toutefois l'essai de SARTRE amène quelques observations.

Tout d'abord, l'intitulé dudit essai peut nous inciter à penser que la négritude n'était pas pour aboutir dans son ou ses projets. La négritude que SARTRE assimile à une quête du Graal, à une recherche à l'intérieur de soi, de son peuple, de sa culture décriée. La négritude que Sartre compare à la requête faite aux dieux par ORPHEE. Une requête qui se soldera par un échec ; on le sait ORPHEE ne ramènera pas son EURYDICE à la vie des vivants, malgré l'autorisation qu'il se verra accorder par les gardiens des Enfers qu'il était parvenu à amadouer grâce à ses dons de poète et de musicien. Faut-il rappeler la condition exigée à cet époux inconsolable depuis la mort de sa bien-aimée, peu après leurs noces ? Ne pas regarder la ressuscitée avant de se retrouver au grand jour. En rappelant la mythique histoire d' ORPHEE et d' EURYDICE, il n'y a aucune intention de notre part d'affirmer que Sartre ramenait la négritude, en définitive, à une (forme de) quête de type épistémologique qui n'aurait pas abouti, un questionnement fondamental inutile.

L'autre point focalisant l'attention tient au fait que la littérature africaine peut être qualifiée de littérature orphique, que les écrivains africains, plus généralement ceux de la sphère francophone, avaient fait, faisaient toujours dans l'orphisme. Pour les adeptes de ce courant religieux de la Grèce antique, courant ayant pour fondement le mythe d'Orphée, les hommes seraient nés des restes des Titans ⁽³⁾. Or, toujours selon les adeptes de l'orphisme, l'âme que possède tout être humain est tenu prisonnière dans le corps ; une âme qui porte en elle les stigmates du crime originel des Titans ; une âme qui pourra toutefois être libérée après une purification qui devra beaucoup aux différentes transmigrations qu'elle vivra. Ainsi qualifier la littérature africaine de littérature orphique, c'est pour nous affirmer qu'elle n'est toujours pas vraiment parvenue à se libérer d'un fardeau originel, qu'elle est prisonnière d'une sensibilité, qu'elle ne parvient à guérir d'une tare. Ce fardeau originel, cette sensibilité ont été particularisés à outrance ; à un point tel qu'ils ont fini par avoir la qualité d'une tare, la qualité pénalisante qui donne naissance au mot tare. Ce fardeau originel, cette sensibilité sont de nos jours, synonymes de négritude. Car si à l'instar des pères de ce mouvement l'écrivain africain actuel continue à se préoccuper avant tout de révéler le passé, le "penser" méconnu ou déprisé de l'homme noir, la beauté qui caractérise les modes d'être africains, à qui sera alors dévolu la tâche de rapporter les "laideurs" qui font aussi l'Afrique ?

(1). Dieux qui dirigeaient le monde avant Zeus et les autres divinités de l'Olympe. Les Titans furent vaincus grâce à la foudre.

Des "laideurs" qui le sont, parce que présentées comme telles par ceux-là même qui sont pourtant les plus aptes à déciller les yeux du reste du monde lorsque celui-ci daigne pose son regard, étonné ou dubitatif, sur la réalité

¹ MUDIMBE, The Invention of Africa, p. 87. Traduction de Daniel AKENDENGUE, Maître-Assistant, Département d'Anglais, Université de Libreville.

² "Orphée Noir", J.P. SARTRE, p. XLI. In Anthologie de la Nouvelle poésie Nègre et Malgache de langue française de L.S. SENGHOR, Présence Africaine, Paris, 1969, (2^{ème} édition).

³ Ouvrage cité ; p. 86.

Afrique, sur l'insoupçonnée Afrique profonde ! Afrique, terre de vérités rejetées, terre de vérités "noires", "noires" du regard de "l'Autre" qui feint d'ignorer que le beau, le bon le propre n'ont de réalité que parce que leur contraire existe.. Le beau, le bon, qui ne sont pas plus symboles de vie, synonymes de véritables vie, que leur contraire ! D'ailleurs aucun livre de la vie ne peut contenir de pages privées de verso ... sinon il serait porteur d'un texte trop court !

Toutefois il apparaît que le livre de la vie (littéraire) africaine comporte surtout des pages aux versos vierges ou alors illisibles à force d'être griffonnées ! Ce sont ces pages blanches ou trop raturées qui nous font compléter le propos de ROPIVIA sur la négritude qui n'est pas seulement "*assumption parcellaire des seules valeurs négro-africaines*" (1). A notre sens la négritude est "assumption" parcellaire et ... partisane.

Certes, depuis une vingtaine d'années l'écrivain dénonce et désigne les grands responsables de la situation que vit son continent, et on peut relever chez lui une réelle volonté de dire et de faire ce qu'il faut pour changer les choses. Toutefois on s'aperçoit que les dénonciations, les prises de position sont superficielles. Le grand ménage ne se fait toujours pas ; certains recoins aux exhalations peu ragoûtantes, certains recoins sans couleur reconnue – hors celle qui caractérise la poussière multiséculaire – restent intacts, inviolés. Bien sûr on les approche parfois, bien sûr on (se) les signale, mais à la vérité on se soucie peu de tenter de définir une gestion de leur effectivité, une gestion de leur réalité.

Comme on peut le constater, d'une autre manière on revient au personnage d'ORPHEE. A l'instar de ce dernier, l'écrivain africain – et à travers lui l'homme de culture et peut-être aussi l'intellectuel – va faillir. A ORPHEE interdiction fut faite de se retourner vers EURYDICE qui le suivait, de peur peut-être qu'il ne découvre quelque réalité interdite ou secrète du monde des thaumaturges de l'au-delà. A l'écrivain africain il a paru préférable de ne pas se tourner vers les détenteurs de pouvoirs décrétés inavouables, vers les adeptes de la thaumaturgie africaine, vers les apôtres de divinités ouvertement vénérées hier ou avant-hier ! On alla jusqu'à feindre d'ignorer la présence des nombreux fidèles de ces apôtres qui ne reniaient ni leurs religions, ni leurs papes. Des fidèles dont le quotidien était toujours conditionné par les prêches et le dogme de leurs apôtres.

Ainsi et sans même qu'il s'en aperçoive, l'écrivain de la négritude rejetait dans une forme de clandestinité un grand nombre d'hommes et de femmes qui, sans être devenus des parias, avait fini par constituer un troupeau d'ovins à dissimuler du fait de la couleur de leur laine, noire, tout ou partie ... Matière impropre à l'industrie lainière ! Or selon nous la préoccupation majeure qui devrait habiter l'homme de plume africain est la gestion d'une part incontournable de son environnement traditionnel, de l'environnement traditionnel de ceux qui l'entourent, l'environnement traditionnel constitué par les rites et croyances africains, par le savoir ésotérique africain, par la sorcellerie africaine.

Loin de nous cependant la volonté d'affirmer que sorcellerie, rite et savoir ésotérique africains sont les laideurs qui font aussi l'Afrique ! Loin de nous l'intention de prendre position, surtout de façon manichéenne ... avec des certitudes du genre "le savoir ésotérique africain est mauvais ; le savoir ésotérique africain est une bonne chose" ... "ce savoir tient du charlatanisme ; ce savoir existe réellement" !

Notre rôle ici est d'attirer l'attention du plus grand nombre sur le fait qu'il nous faut apprendre à gérer le savoir ésotérique africain. Quelque soit notre position personnelle, quelque soit notre attitude en général par rapport à ce savoir, cet héritage, qui, sur notre continent et pour le plus grand nombre, passe pour être véritablement une métaphysique. Les éléments empruntés à cette métaphysique dictent des comportements, conditionnent durablement des esprits, sont à l'origine de la vie vraie de très nombreux Africains. On ne doit donc, selon nous, les ignorer ou feindre de les ignorer, car ils sont également – pouvons-nous dire surtout ? – l'Afrique.

Soulignons que les propos que nous avançons ne sont pas neufs.

Nombreux sont ceux qui les ont, à peu de choses près, tenus auparavant. Mais ce n'est pas pour autant que les Africains en mal d'explications du devenir de leur continent – au moins en tenant compte des critères occidentaux ! – vont intégrer dans leurs analyses la donne métaphysique-clef en Afrique.

M. GASSAMA relevait dans Kuma l'ambivalence perceptible chez l'écrivain en général par rapport à tout ce qui s'apparente de près ou de loin aux croyances et usages africains (1).

(1). "Aussi constatant les succès éclatants du féticheur et du marabout dans notre littérature romanesque, ne pouvons-nous guère ne pas soumettre les questions que voici : pourquoi ces personnages, avec la complicité de leurs auteurs (même si ce dernier se targue d'athéisme), réussissent-ils leurs entreprises avec l'éclat qu'on sait dans la plupart de nos romans ? Serait-ce une source dramatique comme le thème du songe dans la littérature antique – dans une certaine mesure – et celle du XVII^e ème siècle français ? S'agirait-il d'une simple complaisance vis-à-vis d'une opinion publique fermement attachée encore à certaines pratiques comme nous le laisse entrevoir l'avant-propos à Véhi-Ciosane ? Serait-ce, chez le romancier comme chez le personnage, une foi réelle aux pratiques fétichistes et maraboutiques ? Ou s'agirait-il simplement d'un moyen commode de dénouer une intrigue devenue embarrassante ?" Makhily GASSAMA – KUMA – Interrogation sur la littérature nègre de langue française. N.E.A, 1978 ; p. 273-274.

Mais l'un des meilleurs exemples à retenir est celui que nous offrent quelques pages de l'essai d'Axelle KABOU (1) qui, évacuant la question de la sorcellerie en Afrique pour comprendre "le refus du développement par l'Africain" ... évacue peut-être par la même occasion l'une des voies à même de permettre de trouver la solution au problème qu'elle pose.

Pourtant A. KABOU reconnaît le pouvoir qu'exerce la sorcellerie sur les esprits ... même les plus occidentalisés ! Jacques BINET (2) lui, l'a précédée, dans cette certitude : ce dernier laisse entendre en effet que le petit nombre, voire l'absence de crimes de type passionnels ou crapuleux dans les cités africaines, trouveraient peut-être explication par le recours aux rites. Selon BINET en effet, il est trop souvent question chez l'Africain de règlement de problèmes même graves par les pratiques du terroir pour que ces dernières n'aient pas quelque efficacité ! ... Pourquoi l'Africain d'il y a une trentaine d'années et plus aurait-il accepté de prendre le risque de se voir condamner pour un préjudice ou un crime dont il serait l'auteur, quand il avait la possibilité et la certitude – selon lui – de porter les mêmes coups grâce à un savoir dépendant d'un univers qui cultive le secret, et bien souvent aussi l'impunité. En d'autres termes, pour BINET, trop de choses sont dites qui impliquent la tradition et ses pratiques ... Or il n'y a jamais eu de fumée sans feu(x) !

Ce refus de tenir compte de la donne relative aux croyances liées à l'ésotérisme, cette forme d'évacuation qu'on observe chez l'artiste, chez l'écrivain, trouve explication (3) : pour ce dernier en effet la croyance en la sorcellerie et l'adhésion aux rites traditionnels n'auraient rien de valorisant et n'auraient donc pas à être rappelées et encore moins valorisées !

Les conséquences d'une telle attitude chez les artistes et les intellectuels africains coûtent cher à l'Afrique. Une Afrique qui a fort à faire pour se sortir des problèmes qui l'assaillent et qui lui font accumuler en de nombreux domaines les records planétaires de la médiocrité, voire de la nullité. Jusqu'à quand les Africains "bien pensants" et presque décideurs continueront-ils à affirmer par leurs comportements

(1). Et si l'Afrique refusait le développement ? – A. KABOU – Edition L'Harmattan, Paris, 1991

Avec cet essai nous nous écartons quelque peu, il est vrai, du domaine littéraire. Hors le passage qui suit, nous recommandons de (re)lire les pages 176-179. *"On ne dira jamais assez à quel point la croyance en la sorcellerie a été, et reste, un frein d'une puissance insoupçonnée dans l'histoire de l'évolution sociale de l'Afrique"*. P. 176.

(2). L'Afrique en question, J. BINET – Edition Mame, Paris, 1965, p.

(3). On peut ici se poser la question de savoir si les artistes les plus représentatifs de l'Afrique noire ne sont pas justement ceux qui restent des inconnus, les artistes que l'Occident, le regard de "l'Autre", n'a pas consacrés !

que l'Afrique peut se réaliser harmonieusement en rejetant les schèmes qui ont été les siens depuis des dizaines de générations ? On relève que la meilleure manière pour l'Africain de ne pas s'appesantir sur la question des rites et traditions est de dire haut et fort qu'il est fier de ses traditions, de sa qualité d'Africain-africain, cet être qui a la particularité d'être 'mythifiable' à souhait ! Nous le disons une fois encore, le problème qui se pose avant tout aux hommes du continent africain, est de pouvoir parler des schèmes traditionnels sans aucun complexe. On aurait alors à faire, pour la première fois depuis longtemps, à des Africains bien dans leur peau ... devant le regard de "l'Autre", devant le regard du non-Africain ! Cet état de chose peut se vérifier dans la littérature, singulièrement dans la littérature africaine d'expression française.

On y a en effet toujours très peu d'œuvres susceptibles d'amener le lecteur à effectuer une double lecture. Une dont la compréhension serait possible grâce à une intrigue classique, "rationnelle", de type occidental ; une autre qui nécessiterait la connaissance des vérités africaines intimement liées à la tradition, à l'environnement spirituel des autochtones du continent. Sur deux plans au moins le romancier, le dramaturge africains auraient fait œuvre utile : non seulement ils permettraient au lecteur de découvrir ou de se familiariser avec ses croyances et traditions, mais surtout ils favoriseraient au fil du temps la réflexion sur l'usage ou le rejet de certaines de ces traditions. Ce serait l'une des voies les meilleures pour l'Afrique de penser ou repenser ses traditions, et par là, les systèmes de représentations mentale véhiculées par ces traditions.

Ce serait certainement aussi l'une des voies les meilleures pour actualiser ou non, voire abandonner, les usages et traditions qui ne se prêteraient pas à une ouverture sur la vie moderne (1).

Il est indéniable que quiconque découvre, puis se familiarise avec les traditions mal connues et/ou méconnues, celui-là côtoie davantage son patrimoine culturel ; dans un second temps il pourra mieux l'apprécier et sera beaucoup plus à même d'en rejeter les aspects négatifs. Il est aussi indéniable que l'individu capable d'user du

(1). En rapport avec notre propos, rappelons ici les prises de position de l'écrivain A. KOUROUMA dans la revue "Sépia" n° 17 de 1993 : "j'ai souvent fait un parallèle entre les Japonais et les Malinkés. Les Japonais ont fait venir des armes d'Europe, en ont étudié la technique, puis les ont imités. Nous, les Malinkés, pour protéger le Mandingue de l'occupation française, nous avons fait venir des armes et cherché à les imiter. Nos forgerons étaient arrivés à faire des copies conformes, mais ils croyaient que l'arme avait une âme (...).

Nul doute que notre religion de base, l'animisme, est grandement responsable de nos difficultés". P. 8.

"C'est en effet une société (africaine) quelque peu décadente. Une société dépassée qui vit avec des mythes. (...)Je ne suis pas de ceux qui croient qu'il faut retourner à l'animisme et aux traditions ancestrales. "Nous avons souffert de ne pas avoir suffisamment pensé". P.2. " ... Nous devons convertir nos mentalités vers quelque chose qui ressemblerait à l'esprit Zen des Japonais". P.4.

tamis de manière introspective et rétrospective sur un plan personnel ou sur un plan qui l'implique moins personnellement, cet individu démontre alors qu'il a la capacité de se renouveler, de devenir autre. De même il sera d'autant plus apte à s'ouvrir à d'autres individus, à d'autres modes d'être et de penser, qu'il aura en lui le régulateur qu'est la connaissance, voire la maîtrise de son univers culturel propre qui atténueront d'elles-mêmes la porosité excessive caractérisant généralement celui qui ne se contente que de tendre les bras vers autrui, vers l'ailleurs de "l'Autre". Des bras vides de la vacuité de leurs propriétaires qui ne sont pas loin d'ignorer jusqu'à leur gentilé.

Le véritable apport que chacun peut réserver à une possible "civilisation de l'universel", ne résiderait-il pas pour tous dans la capacité d'apporter quelques variations à sa propre psyché, de changer sa psyché ?

Jusqu'à nos jours en effet, à quelques exceptions près l'homme quel qu'il soit et où qu'il soit ne s'est toujours défini ou reconnu qu'à travers un ordonnancement sériel intégrant systématiquement une connotation de supériorité et de son contraire. Ainsi pour le commun des hommes il y aurait des civilisations supérieures et inférieures, des cultures supérieures, et d'autres à la densité supposée ou décrétée moindre. Assertion plutôt commode pour expliquer l'émergence de certaines civilisations et la disparition d'autres. Etait exclue comme élément d'appréhension du phénomène sus-cité, la propension de certaines civilisations à être plus ouvertes à la modernité que d'autres.

L' Afrique, ses traditions et ses cultures n'auront de chance d'être, de ne pas se perdre, que si elles s'avèrent capables de s'ouvrir au monde, à la modernité. Et pour ce, l'Afrique doit comprendre, et ses écrivains parmi les premiers, que ses usages et traditions, que sa culture ne doivent être tus, ne doivent pas être appréciés que sous l'angle du folklore. Ces cultures et traditions ne peuvent-elles, encore de nos jours, faire figure de "sociabilité", de "conscience autonome" ? (1).

Et on l'a vu, l'environnement traditionnel appréhendé sous l'angle culturel est fondamentalement une réalité déprisée dans le domaine de la création littéraire.

Souvent encore, trop souvent peut-être – surtout si l'on tient compte de la forme d'essoufflement qui caractérise de nos jours la littérature africaine – les hommes de plume, les Africains "font" dans la négritude, alors qu'il serait grand temps pour eux de devenir des adeptes inconditionnels de la Cafritude.

L'écrivain de la négritude a trop fait figure, peut-être même à son corps défendant, de prosateur partisan de la vision du monde d'une civilisation donnée ; il a été trop longtemps le félibre qui a revêtu les atours du "Docteur de la Loi" qu'il n'était pas et que plus d'un, à tort, percevait comme tel. L'écrivain de la négritude aurait dû, depuis quelques lustres déjà et pour le plus grand bien de son auditoire, être pareil au héraut privé de message par la perlèche tenace !

(1). Expressions empruntées à Jean ZIEGLER qui signifie ainsi le "candomblé" dans son essai Le Pouvoir africain, Edition Seuil, Paris, 1971, p. 78-79.

Négritude et Cafritude. Ces deux concepts dans notre entendement ?

S'agissant de la négritude nous savons que pour les créateurs de ce mouvement autour des années 1930, il y avait urgence à valoriser tout ce dont le nègre, à juste titre était fier, et qui était partie intégrante de son monde.

Le concept de Cafritude lui, doit amener tout Africain, tout nègre à ne pas méconnaître, cacher ou nier ce dont trop d'hommes noirs ne sont pas toujours fiers. Aucun domaine n'est exclu.

L'écrivain de la Cafritude est un "réveilleur d'hommes" un peu particulier. En effet il se doit d'être à la fois celui qui taille l'outil époiné, qui répare et aiguise la lame ébréchée, mais aussi celui qui sait comment émousser l'objet

trop pointu ou trop tranchant. Ainsi l'écrivain de la Cafritude se doit-il d'être un maître dans l'art de rapporter, de relever les faits, tous les faits, tels quels, sans les magnifier. Ce sera sa manière à lui "d'apporter les réponses" et "d'apporter les questions" (1). Réponses et questions à même de satisfaire, au moins partiellement, les tenants d'une lecture marxiste des auteurs de la négritude et de la littérature africaine en général. Pour ceux-ci les auteurs de la littérature de la négritude passent pour être des imposteurs. Ils se grisent d'analyses "noiristes" (2) et leur affirmation d'une identité non occidentale, voire "métisse", ne prépare en rien, bien au contraire, les masses populaires à éviter la mainmise des forces réactionnaires, toujours à l'affût.

Ces forces sont tout d'abord personnifiées par les élites noires qui ont pris le relais des colons. Des élites noires qui se réclament de la négritude, de "l'authenticité", du socialisme ... africain. Toutes hypothèses de travail qui commettent l'erreur d'apprécier la question du Noir, quel qu'il soit, quelque soit sa localisation géographique, du point de vue racial et non économique.

Il semble d'ailleurs que la Cafritude, en tant que concept neuf d'une théorie littéraire africaine ait été attendue, espérée au moins depuis deux décennies. Pius NKASHAMA, presque timidement, et Georges NGAL, de manière plus osée accèdent à notre propos.

Le premier dans Littératures Africaines, paru en 1984, parle tout d'abord de livres qui doivent "restituer à l'Africain son univers, ainsi que les contradictions et les antagonismes qu'il comporte", puis rappelle que pour l'écrivain "il ne s'agit plus donc 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" (3).

(1). Nous empruntons les deux termes à A. GIDE pour qui il y a deux catégories d'artistes ; in Prétextes et nouveaux prétextes :

"Ceux qui apportent les réponses" c'est-à-dire ceux qui apaisent les inquiétudes de l'individu en général, en "comblant un manque".

"Ceux qui apportent les questions" : c'est-à-dire les artistes qui jugent bon de tempérer l'euphorie ou l'insouciance trop grande chez l'homme, en créant un besoin, un manque.

(2). Le "noirisme", "noiriste". Termes utilisés par les marxistes haïtiens pour qualifier toute thèse se fondant, selon eux, exclusivement sur la couleur de la peau des nègres, afin de dégager chez eux quelque(s) spécificité(s) qui leur serai(en)t atavique(s).

(3). Littératures Africaines – Pius N. NKASHAMA, Edition Silex, Paris, 1984, p. 235.

Le second, dans Création et rupture en littérature africaine paru en 1994, prône la Cafritude, sans la doter d'un contenu, voire d'une ou de finalités précises. Dans l'introduction du livre cité, NGAL dit vouloir montrer dans un chapitre "comment pour être prise au sérieux cette littérature se pense et peut se confronter à d'autres territoires du savoir. La conceptualisation de l'expérience artistique africaine comme possibilité est ainsi affirmée. La médiation symbolique par laquelle elle pourrait être interprétée n'est pas à chercher dans l'histoire de la pensée extérieure. L'expérience culturelle africaine est assez riche, dans ses structures symboliques, pour offrir des catégories qui pourraient nous conduire à une théorie de la littérature" (1).

De même les derniers mots de la conclusion du même livre :

"Il nous conviendra alors de pouvoir clore par ces mots : c'est au sein du champ culturel africain (système de symboles, pratiques rituelles, récits, croyances ... : premier niveau de la signification) et de la tradition herméneutique régionale (compréhension, déchiffrement et explication) qu'une théorie de la littérature africaine pourra véritablement prétendre voir le jour. Cela ne sera rendu possible qu'en évitant le piège tendu par le recours à l'universel. Il n'existe, en effet, de théorie scientifique que partielle et locale" (2).

Une théorie scientifique qui n'empêche en rien l'ouverture à autrui de toute œuvre littéraire digne de ce nom. Cette ouverture est d'autant plus probable que l'être humain reste fondamentalement le même, quel que soit le cadre géographique, les époques, et peut-être même aussi son histoire ; qu'on se tourne vers la "grande" ou la "petite". En effet les CONFUCIUS, ESOPE, HAFIZ (3), DJAMI (4), VILLON, SCHAKESPEARE, GOETHE, NERUDA et bien d'autres sont lus et appréciés par des hommes et des femmes d'époques et de continents divers.

(1). Création et rupture en littérature africaine, G. NGAL – Editions l'Harmattan, Paris 1994, p.11

(2). **Idem**, p. 129

(3). HAFIZ (1319 – 1389) : Un des poètes persans qui propagea le message de l'Islam sur "l'Un dans le multiple et le multiple dans l'Un, sur l'anéantissement de soi dans la résurrection de la vie éternelle". HAFIZ va

fortement marquer et influencer GOETHE, auteur du Divan occidental-oriental dont un des poèmes, "L'éternel retour", exprime quatre siècles plus tard le message des soufis. GOETHE dira : "*HAFIZ, se comparer à toi quelle folie !* " ... Il est vrai que l'un des fameux poèmes du premier, "Meurs et deviens", est la transposition d'un thème développé par le second, celui de la chandelle, tout à la fois symbole de vie et de mort.

(4). DJAMI (1414 – 1492), autre auteur persan d'origine et l'un des classiques de la poésie annonciatrice, de la poésie islamique. Voilà ce qu'en dit ARAGON dans Le fou de l'Elsa (Gallimard, 1963, p. 420) :

"Comme le cierge brûle l'âme, lumineuse dans la flamme d'amour, d'un cœur pur j'ai

Pour revenir à la question de la catégorisation de l'artiste selon GIDE, d'aucuns pourraient être amenés à prendre position autrement. Pour ceux-là les écrivains de la négritude auraient surtout apaisé l'inquiétude chez l'homme noir en général, en "*comblant des manques*" grâce aux réponses qu'ils apportaient ; les écrivains de la Cafritude quant à eux, se devraient "*d'apporter les questions*" que l'homme noir en général, et peut-être même aussi celui de tous les continents, ont tendance à cesser de se poser depuis plusieurs décades. L'une d'elle n'assimilerait-elle pas en définitive la Cafritude à une forme de postulation urgente visant à redonner sa place au sacré dans un monde dit de rationalité ?

Avec la Cafritude le nègre en général, l'Africain, le continent tout entier, devraient cesser de se mentir à eux-mêmes, et de se laisser mentir.

* *

*

sacrifié mon corps. Tant que tu ne seras pas, comme les papillons, consumé par la nostalgie du tout, tu ne pourras jamais t'affranchir de la souffrance d'amour".

Djami ! Djami de qui je n'étais que le chant prolongé !

Ta secrète beauté m'a fait ce que je suis

Elle était la substance au cœur de la parole

Ta musique profonde est source de mon bruit

Et qu'est l'amour s'il ne vient de ton école.

Fontaines taisez-vous et vous chardonnerets

Ah ! si Djami n'est plus que suis-je qui demeure

Ma lèvre est pâle de silence et mes yeux meurent

Ah ! si Djami n'est plus que sont les forêts".

LE ROMAN AFRICAÏN D'EXPRESSION FRANÇAISE ET SES CONSTANTES THEMATIQUES (1960 A NOS JOURS) : UNE APPROCHE SOCIOCRIQUE

Par **Alphonse MBUYAMBA Kankolongo,**
Université de Kinshasa

Notre étude se propose de dresser une sorte de bilan du roman africain d'expression française, de 1960 à nos jours, en s'efforçant de dégager et de faire voir les principales constantes thématiques autour desquelles s'articule la majeure partie des œuvres. Autrement dit, nous aurons à décortiquer les messages que le roman africain d'expression française a livré à son lecteur pendant le chemin parcouru ces quarante dernières décennies.

Comme on le sait, analyser un roman quel qu'il soit, - africain ou autre - c'est en indiquer dans quelle mesure l'œuvre répond aux exigences formulées par le groupe social qui en est le premier destinataire. En effet, tous les rêves, tous les désirs, toutes les rancunes accumulées, etc. dans la société africaine s'expriment dans le roman africain contemporain, qui charrie indistinctement l'individuel et le collectif, le conscient et l'inconscient, le vécu et le prophétique.

De ce qui précède, les constantes thématiques que nous avons retenus sont les suivantes, à savoir :

- la tradition ;
- la modernité ;
- la femme
- le pouvoir
- la folie.

Que nous donne à lire et /ou à voir chacune de ces constantes thématiques ?

A. La tradition

La littérature africaine d'avant 1960, avec un lyrisme émouvant, se laisse aller à l'évocation d'une Afrique précoloniale édenique, une Afrique terre de paix et de bonheur. Les écrivains africains, dans leur totalité, nous donnent à lire de l'Afrique une image d'un continent où l'homme vivait en proximité essentielle avec lui-même : il n'était pas ALIÈNE. Vie heureuse, de cocagne, d'épanouissement dans la fraternité, la liberté, l'urbanité. *Le crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni, le modèle de cette littérature, situe dans ce passé révolu la figure touchant du pâtre heureux, insouciant, innocent, en harmonie avec le village et le cosmos.

La rupture avec le passé n'est jamais totale. Certaines œuvres de la littérature africaine d'après 1960 prolongent le mouvement amorcé par les aînés. *Cette Afrique* là d'Ikellé Matiba et toute l'œuvre d'Olympe Bhêly. – Quénium vont dans cette direction passéiste, indiquant par là la permanence de certains thèmes et le refus de certains écrivains de s'installer dans la modernité, de poser des problématiques nouvelles.

Au-delà de la vie du héros, Frantz Momfa, que retrace le récit, *Cette Afrique-là* est d'abord la peinture idyllique de l'Afrique traditionnelle, période édenique, continuation de l'âge d'Or, à en croire le héros. Le Noir, dans son « primitivisme », jouit de l'harmonie constante de son contact avec la nature. La médecine qui se pratique avec des écorces d'arbres est efficace. Le culte de l'être-suprême Hilôlombi assure la stabilité de la société, favorise l'accomplissement du bien et empêche la perpétration du mal. Droiture et honnête règnent : point besoin de la police ni de prison. Ignorance complète du vêtement qui ne sert qu'à cacher les laideurs. Les gens vivent dans un atmosphère de ludisme permanent (danses ou veillées culturelles pas les soirs de clair de lune ou autour du feu). Maintes circonstances sociales viennent consolider les rapports humains : les cérémonies initiatiques, les palabres dans la plus pure tradition africaine à l'occasion des règlements de litiges, des pourparlers de fiançailles ... Bref, la vie, essentiellement sinon exclusivement paysanne, se mène insouciant au fil des saisons, sans saillies incongrues, sans ambition démesurée. L'acceptation sans rancœur de la vie simple est une forme de bonheur. C'est cette période de vie simple qui fait découvrir l'âme de l'Afrique libre qui n'a pas subi la souillure de l'homme blanc.

Comme on le voit, la permanence de la tradition africaine reste un des thèmes majeurs des romans contemporains. : les Dieux de l'Afrique ne sont pas morts. Ils se cachent sous divers masques et réapparaissent en de nombreuses occasions. Seydou Badian le rappelle en décrivant le devenir des sociétés traditionnelles, leur nécessaire modernisation dans le cadre des nouveaux Etats indépendants de l'Afrique noire. *Le sang des masques* est l'histoire d'une rencontre amoureuse entre Bakari et Nandi, entre le monde des villes et l'Afrique des savanes. Les communautés africaines traditionnelles villageoises ne sont pas exemptes des conflits : les intrigues, les drames ne sont pas l'apanage des villes. Seydou Badian insiste également sur le rôle des

traditions dans *Les noces sacrées* dont le héros principal est un masque N'Tomo, volé par un Européen pendant la colonisation. Nombreuses sont les allusions aux rites et aux représentations collectives.

Le contact avec le monde européen n'a pas entraîné la destruction du milieu traditionnel comme on le répète très souvent, et les romanciers africains, éloignés de toute recherche d'un pittoresque facile, s'attachent davantage à décrire les transformations de la société africaine rurale. Ainsi, Guy Menga dans sa *Palabre stérile* ou Zamenga dans *Bandoki, les sorciers* soulignent combien la cohésion des anciennes collectivités reste forte. La tradition prédomine encore dans les campagnes, réglant les moments importants de l'existence, que sont entre autres la naissance, l'éducation, le mariage ou la mort. L'implantation d'une administration nouvelle, l'apport de rites religieux étrangers n'ont pas transformé « l'âme africaine » au point de la rendre méconnaissable, et les romanciers insistent sur la vitalité des structures traditionnelles en prenant l'enfant comme sujet central. C'est, en effet, en soulignant son évolution qu'ils décrivent les mutations de l'Afrique contemporaine. Olympe Bhély-Quénum montre par exemple comment et combien les Dieux africains ont été démythifiés, tout en gardant un certain pouvoir sur la population. L'animisme s'intègre aux pratiques religieuses chrétiennes ou islamiques. L'éducation du jeune Africain s'effectue alors tant sur les blancs de l'école qu'autour de la case aux palabres dans le village. Les préceptes traditionnels lui sont inculqués par les générations des anciens, comme le savoir moderne par l'instituteur ou le professeur. L'écrivain camerounais Francis Bebey évoque ces multiples influences dans *Le Fils d'Agatha Moudio*, roman au cours duquel un jeune reçoit, dès sa naissance, une éducation très différenciée : la tradition rivalise avec les exigences de la société moderne. Ce thème n'est pas rare. Le romancier centrafricain, Pierre Bamboté, décrit l'évolution d'un enfant convoitée entre deux familles influentes de la ville. L'action commence à l'époque de la colonisation pour s'achever à l'ère de l'indépendance. La fusion de l'individu dans la collectivité, amorcée dès la naissance, va se consolider par l'éducation qui fera de l'enfant « un être social ». Un lien affectif très fort va, s'établir entre l'enfant et sa mère, celle-ci étant souvent représentée comme s'associant à l'avenir de son enfant. Le rôle du père apparaît comme moins important surtout dans les milieux où la polygamie est pratiquée et aussi parce qu'il ne cesse d'incarner aux yeux de l'enfant une catégorie sociale : le métier et l'âge lui confèrent une autorité importante sur tous ceux qui l'entourent. Les voyages de l'enfant « au village » lui font prendre conscience de son appartenance au clan, de ses prérogatives et de ses devoirs.

L'Afrique d'aujourd'hui conserve les traditions anciennes, en les adaptant à une société moderne, largement ouverte aux influences extérieures. En milieu rural, l'espace est organisé autour des cases, des plantations, le temps y est rythmé par la nature omniprésente. L'harmonie sociale est surveillée et préservée par les « anciens », gardiens de la sagesse et des rites. Les romanciers contemporains insistent sur cette double appartenance de l'Afrique moderne.

B. La modernité

L'évolution économique et politique des Etats africains est présenté dans la littérature romanesque actuelle. Dans *L'homme qui vécut trois vies*, Gaston Ouassénan suit son héros Kanantigui à travers une vie riche en expériences, du village où il assiste aux conciliabules sur la colline aux sorciers, à la ville où, cadre administratif, il saura imposer ses aspirations, en respectant les préceptes traditionnels. L'auteur, à travers son héros, s'interroge sur son identité, sur sa responsabilité, tout en puisant dans la sagesse africaine la conduite qui guidera son existence.

De même, l'auteur nigérien Idé Oumarou décrit la vie d'un couple de condition modeste, Tahita et Fouréra. L'action se situe à Niamey où le mari est employé à la Société Bonaf en qualité de chauffeur. Le rôle du parti unique des coopérants européens, de l'administration locale est largement évoqué au même titre que les réjouissances traditionnelles en pays zarma. Le désert est encore proche, la ville résonne de son appel.

Denis Oussou-Essui, romancier ivoirien, réfléchit également sur cette vie africaine moderne, riche de ses apports multiples. Dans *La souche calcinée*, comme dans *Les saisons sèches*, l'auteur décrit les difficultés de la modernité africaine. Kinou Aguiré, le héros des *Saisons sèches*, rentre au pays, plein d'espoir, de projets et des diplômes. Sa réinsertion est difficile, il ne trouve pas de travail correspondant à ses qualifications. Le mythe de la « Mercedes » est aussi vivace que celui des anciens « gris-gris ». Le roman s'achève par une lettre adressée au Président de la République, dans laquelle le héros exprime son amertume et son espérance :

*Quand on dépasse les slogans politiques quotidiens pour
regarder la vie en face, la réalité est moins belle.
Pour le peuple, espoir a fait place à une grande amertume. Faites en
sorte que nous nous sentions tous à l'aise sur notre sol natal. Un*

homme a besoin d'avoir la sensation de tenir le gouvernail de sa destinée »

Mongo Beti ne garde pas non plus le silence, dans cette quête de dignité. Dans la construction d'une Afrique moderne, les armes doivent être politiques et largement démocratisées. Dans *Remember Ruben*, un homme, Mor-Tamba, est consacré à la survie. Se souvenant du syndicaliste Ruben, héros anonyme mais toujours présent, Mor-Tamba a à cœur de ne pas livrer ses compagnons de misère. Le combat politique n'exclut pas l'amitié. Celle-ci est, au contraire, le corollaire de toute action efficace.

Les difficultés de l'Afrique d'aujourd'hui servent fréquemment de thème aux romanciers de la nouvelle génération. *Le retour au village*, titre d'un roman du Burkinabé Kollin Noaga, permet de dresser le bilan, de quitter le monde de la ville pour retrouver le sol natal, les ancêtres, les conseils des anciens. « L'aventure ambiguë » se termine alors, il s'agit d'affronter les réalités présentes. Celles-ci ont souvent pour mon, brimades des fonctionnaires, mépris des grands, relations affectives difficiles. Tinga, le héros du *Retour au village* trouve la sérénité, loin de la capitale, dans la case familiale.

Deux vies, un temps nouveau de Ngombo Mbala est aussi un roman de métamorphose. Il met en branle le récit d'un Africain (sans doute congolais) et sa suite par descendance qui partent de l'éveil du Noir aux temps de l'arrivée des Blancs », franchissent le « déchirement » d'entre deux mondes et se font « missionnaires » en apportant d'une part, les valeurs noires au monde occidental et de l'autre, en transmettant à leur peuple la part des valeurs occidentales utiles au fondement de leur nouveau monde.

Après son échec en ville dû à une jeunesse mal préparée, Engo se résout de rentrer au bercail, retrouver ses champs et préparer sa « vengeance » par la préparation de la jeunesse en général et de sa progéniture en particulier à la conquête du nouveau monde.

Le même échec en ville sert également de matière narrative à *l'Instant d'un soupir* de Emongo Lomomba. Lenga, son héros, après avoir décroché son diplôme des humanités, quitte son village natal et se rend à Kinshasa, capitale de son pays, pour y poursuivre des études supérieures. Il ne réussit pas à se faire inscrire à la faculté de droit de l'Université de Kinshasa et trouve asile à la Faculté catholique où il embrasse la philosophie.

Arrivé en ville, ce campagnard, qui se nourrissait d'idées grandioses sur Ki-la-belle, se voit confronté à de dures épreuves. Aux difficultés d'ordre matériel viendront s'ajouter les souffrances du cœur. Déçu, il retourne dans son village avec l'espoir de retrouver la consolation auprès des siens. Mais, hélas ! Le jour même de son retour au village, son grand-père meurt et Lenga est frappé de folie.

Comme on le voit, la ville n'est nullement ce paradis auquel les héros des textes évoqués rêvaient, mais plutôt un lieu où des combines sordides, les coups bas, le détournement des fonds publics, la prostitution, la dépravation des mœurs, etc. sont des réalités quotidiennement vécues et palpables. Les héros, souvent naïfs au départ, passent ainsi de désillusion en désillusion.

A propos de Lenga, par exemple, l'auteur écrit :

De Macampagne à Kingambwa, le chute était dure et la contraste tellement prononcé qu'il (Lenga) me semblait vivre un cauchemar dans lequel j'étais tombé du paradis enfer. Macampagne, n'est-ce pas une colline tandis que Kingambwa rien qu'une triste basse-fosse ? Là, c'était la quiétude, le confort, le grand espace et l'air salubre, le tout sur un fond de propreté exquise ; ici par contre, le boucan de Limeté-industrielle, la crasse, la promiscuité, l'air chaud et poussiéreux avec pour corollaire, tous les soirs, le concert gratuit des essaims de moustiques » .

« Kingabwa ! L'image n'était pas très éloignée de celle que j'observais de mon village. »

Les difficultés ne sont pas propres aux capitales africaines. « La dérive » peut être vécue à l'étranger, c'est alors une véritable descente aux enfers. Saïdou Bokour dans *Chaîne* traduit le cri de révolte que lance Kanaan Niane, Africain noir immigré à Paris Prenant conscience de l'inanité de ses ambitions, il brise toutes ses attaches, renonce à ses études de droit. Sa vie est alors une longue errance dans un Paris nocturne et inquiétant :

à la suite de plusieurs expériences sexuelles dégradantes, il tente de se suicider. Renonçant à la mort, il se touche vers le sort de ses camarades noirs du Sous-prolétariat et se lance dans un combat désespéré pour tenter d'aider ses frères de misère. Ce témoignage remarquable sur la condition des immigrés africains en France fait aussi partie de l'Afrique d'aujourd'hui.

Face à la misère, à la solitude, les remèdes ne sont guère opérants. Mudimbe, dans *L'Ecart*, décrit la démarche d'un jeune intellectuel qui, de doute en désespoir, s'installe dans une névrose chronique. Cette maladie psychique se transforme progressivement en une schizophrénie profonde dans laquelle le héros s'enfoncé irrémédiablement (1).

Les romans africains contemporains décrivent donc avec lucidité l'Afrique d'aujourd'hui, ses espérances, ses désillusions, ses problèmes. Le romancier met en scène des personnages réels, dont les expériences sont vécues dans de nombreux pays. Ce pessimisme, souvent latent, n'est pas la règle générale du roman africain. Une lueur d'espoir stincille toujours émanant souvent d'une femme, telle Dona Béatrice, souveraine et martyre du Congo, par Bernard Dadié.

C. La femme

Royale ou modeste, épouse ou mère, enfant ou ancêtre, la femme d'Afrique est présente dans le roman contemporain. Mongo Beti dans *Perpétue et l'habitude du malheur*, offre un bel exemple de la place faite à la femme dans le roman. Après six années passées dans un camp de concentration, le héros Essola rentre au pays natal. Effectuant des recherches sur la mort de sa jeune sœur, Perpétue, il découvre le martyre qu'elle a vécu. Vendue à un fonctionnaire raté, elle en devient l'esclave puis la victime. A ce roman, écrit avec le pittoresque des anciens conteurs, s'ajoute une dimension politique, car Perpétue est le symbole de cette jeune Afrique, avide de liberté et de dignité.

Il importe alors que la femme africaine assume son destin. A force de courage et de ténacité, elle peut atteindre une maturité que lui envoient son époux, ses collègues ou ses prétendants. C'est la leçon que tire Henri Lopes de *La nouvelle romance*. Cet écrivain congolais décrit avec minutie l'évolution de son héroïne qui, de prise de conscience en réflexion philosophique, sait transformer la vie de son entourage.

Pour que la femme soit efficace au niveau social, le milieu d'origine importe au fond assez peu. Sony Labou Tansi, dans *La Vie et demie*, met en scène chaïdana qui, à l'hôtel « La vie et demie », se prostitue à tous les dignitaires du régime pour les liquider ensuite. Son influence au sein de cette dictature ubuesque qu'est la Katamansie dépasse largement son statut social.

Les amours entre gens de races différentes servent aussi de thème aux romanciers contemporains. L'idylle entre un Africain et une Européenne est alors le symbole du choc de deux cultures. Gaston Ouasséan, dans *Aller-retour*, décrit l'échec du couple que forment Naguin et Jacqueline. Lorsque celle-ci rentre définitivement en Europe, une voix intérieure lui murmure ; «*Elle avait frôlé le bonheur mais d'autres après elle réussiraient, elle en était sûre*». Cet espoir est partagé par Rémy Médou Mvomo dans *Un amour en noir et blanc* : Geneviève arrive au Cameroun avec son époux Ambroise, elle est des multiples voix de l'Afrique d'aujourd'hui, celles du village, de la ville. Elle comprend que toutes ont leurs valeurs, leurs limites et leurs ambiguïtés.

Jean Dodo, dans *Wazzi*, réfléchit aussi sur la rencontre « de cet homme et de cette femme que le destin avait mis l'un sur le chemin de l'autre mais qui étaient plongés chacun dans son univers, bien que vivant ensemble. «*Wazzi découvre le monde des Européens : elle sait, en puisant dans les valeurs ancestrales de l'Afrique, s'affirmer et recommencer une nouvelle existence*».

La femme est décrite dans les romans africains avec respect : mère, elle donne la vie, elle influence la famille, quand elle ne dirige pas, même indirectement les destinées de son groupe social. Tel est le cas de Eyenga dans *Les Tortues de Eyenga* de Kompany wa Kompany. Eyenga, jeune fille instruite, devient par la volonté de ses parents la onzième épouse du chef coutumier de Nsona-Nkatu. Le séjour que Bondekwe, l'ami du chef, passe dans ce village permet à la jeune fille de mener le combat pour l'émancipation de la femme et la révolution des mentalités villageoises.

D. Le Pouvoir

L'année 1968 figurera dans l'histoire des Lettres africaines comme une année intéressante à plus d'un titre. Il est certes trop tôt pour savoir s'il s'agit d'une année-charnière, marquant un tournant décisif dans la littérature africaine. En effet, elle a vu la parution d'un roman important, *Les Soleils des indépendances* de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. L'intérêt de ce livre réside aussi bien dans le thème que dans l'écriture. Depuis le grand cri anti-colonialiste, la littérature africaine s'est en effet assigné une fonction politico-sociale chaque écrivain voulant fustiger des situations qu'il juge intolérables. Sur le plan de l'écriture, ce roman inaugure ce roman inaugure un style et une rhétorique qui seront largement exploités par toute une bonne partie de la littérature ultérieure.

Depuis *Les Soleils des indépendances*, on ne compte plus les romans qui dénoncent plus ou moins clairement la situation néo-coloniale des pays africains, la corruption des élites et l'écart grandissant entre les classes sociales.

Dans l'ensemble, la littérature de l'après 1968 ne considère plus le Blanc colonisateur comme le personnage central, l'organisateur de la société. Le protagoniste devient le Nègre. Qu'est-ce qui explique ce revirement ? Ici nous devons explorer les causes et faire intervenir massivement l'Histoire africaine.

Qu'est-ce que l'histoire et l'Histoire nous donnent à observer et à lire ? En 1968, la plupart des pays africains avaient déjà eu leur indépendance, soit octroyée, soit arrachée de haute lutte. Dans une minorité de pays, les mécanismes révolutionnaires se poursuivaient en des combats que des colonialistes s'entêtaient à ne pas lâcher, mais des combats perdus d'avance pour les attardés de l'histoire. Certains pays comme le Ghana étaient indépendants depuis 1956. En gros, tous ces pays ont eu le temps de faire l'expérience des indépendances, et vécu les épreuves du pouvoir accompagnées d'euphories et d'abandons. Historiquement, il est possible de faire le bilan de ces pouvoirs nègres. Et le roman, toujours anticipateur, toujours mimétique produit des sociétés homologues aux nôtres, dans lesquelles dominent la loi du plus fort et l'anomie. Cette écriture se fait réaliste au sens où est *réaliste*, d'après Bertolt Brecht, ce qui fait voir la complicité de la situation sociale et des luttes en cours. Elle est signe de ce que la littérature produit de la connaissance et nous introduit à une connaissance.

Telle qu'elle se donne à lire et /ou à voir les choses, cette littérature a valeur de témoignage et de contestation. L'écrivain nous offre un mode de connaissance d'un réel trafiqué, manipulé, enrobé dans le sirop de patelines emphases. Le roman, mieux que n'importe quel livre d'histoire, de politique, d'économie, dévoile au lecteur dans sa densité spectrale l'image d'une société africaine qui se joue de mots ou joue avec les mots, est jouée par les mots, une société qui n'arrive pas à décoller vers un développement intégral de l'homme. Cette grande littérature est représentée par les Mongo Beti, les Sony Labou Tansi, les V.Y. Mudimbe, les Henri Lopes, les William Sassine, les Thierno Monénembo, etc. Avec ces écrivains, le roman africain se veut d'un *réalisme de visionnaire*. Il est réaliste parce qu'il a l'ambition de décrire le réel social tel qu'il s'offre à notre observation ; réaliste, le roman nous donne à lire des rapports sociaux qui s'opèrent dans le roman ; visionnaire parce qu'il voit et fait voir l'au-delà de la réalité sociale, il lit et donne à lire les forces diffuses que les accomplissements historiques engendrent : Lire le roman dans cette perspective c'est se révéler matérialiste, préoccupé par les mutations du réel socio-historique et non par des chimères, c'est considérer le texte littéraire comme une pratique symbolique de haute teneur idéologique.

Les années 1960 placent au pouvoir des régimes dirigés par les Africains eux-mêmes. Le bilan que fait la lecture du roman est simplement un amas de faillites et de naufrages. Le roman développe la satire et la caricature de ces pouvoirs, Les pouvoirs noirs n'ont pas pu tenir les promesses des indépendances, et pis que cela, ils ont pris la place du Blanc sans changer le décor légué par le colonisateur. Les Nègres des romans ont écrasé d'autres Nègres ; c'est la désillusion, le désenchantement. La littérature met les pieds dans le plat, attaque les Tabous institués par les nouveaux régimes, elle désacralise : c'est *une littérature de démystification*. Jacques Chevrier le souligne si bien lorsqu'il écrit :

« Après le Devoir de violence, de Yambo Ouologuem, Les soleils des indépendances, d'Ahmadou Kourouma, ou Remember Ruben, de Mongo Beti, les auteurs francophones ont entrepris de dresser à leur tour et à des degrés divers, un réquisitoire sévère et une satire acerbe à l'encontre des mœurs politiques de l'Afrique contemporaine. Corruption, népotisme venalité, despotisme ou incurie des dirigeants et de leurs complices y sont dénoncés sans ambages » (2).

Quelles sont les traits caractéristiques de ce pouvoir ?

a. *La tyrannie*

La tyrannie paraît être le premier trait dominant et l'expression la plus achevée du pouvoir poétique africain. Dès lors, une question se pose : par quels moyens et sous quelle forme la tyrannie s'exerce-t-elle dans les romans ? Ce sont entre autres le parti unique, les médias, la force armée, les services de sécurité et l'appareil judiciaire qui constituent dans les textes les principaux instruments de l'oppression poétique et policière.

a. *La culte de la personnalité*

La tyrannie, qui vient d'être évoquée, n'est en définitive que la détention d'un pouvoir absolu, d'une autorité oppressive par un individu ou un groupe d'individus. Ainsi l'univers du pouvoir tel qu'il se dessine dans les textes se structure de façon pyramidale.

Au sommet se situe l'autorité suprême incarnée par ceux que les romanciers comme Sony Labou Tansi nomment les « guides providentiels » dans *La vie et demie* et que les narrateurs de *On a échoué* de Djungu Simba et le *Croissant des larmes de Tshisungu wa Tshisungu* qualifient, non sans ironie, de « Grand Caïman » et de « Grand Ombre ». Peu importent les noms que les écrivains leur donnent, ce personnage assume la charge de Président de la République. C'est un potentat à la fois facétieux et sanguinaire du fait que le sang ne cesse de couler tout au long du récit pendant son régime ; facétieux par les pitreries et les singeries dont il ne peut se départir.

Autour de ce personnage tout puissant – presque l'égal de Dieu sur terre – et qui est l'épicentre du pouvoir gravitent tous ceux qui apparaissent comme autant d'instruments par lesquels le pouvoir s'exerce et se maintient : les ministres, les officiers supérieurs des Forces armées, les conseillers, etc., qui sont comme des institutions mises en place. Ils souscrivent eux aussi à la même philosophie et à la même idéologie du pouvoir que le « guide » : *le pouvoir est un don Dieu*. Le personnage du ministre dans *Le Bel Immonde* du Mudimbe considère que les politiciens appartiennent à une caste des « élus » de Dieu : « *La politique est une royauté* », (p.70). En conséquence, « l'élus » se singularise par des apparences communément dites de prestige. Ce ministre déclare en effet : « *Je jouis simplement des privilèges des Princes et j'en suis heureux* » (p.69). Viveurs, ces personnages excellents alors dans la sexualité, le boire et le manger.

c. *La violence*

La violence est omniprésente. Utilisée par les uns et les autres comme l'arme suprême de leur action, elle est valorisée à outrance. Le parti unique, contesté, installe un régime de terreur et de brimades sans fin. La violence s'exerce à tout moment de la vie politique. C'est ainsi que la présence des militaires est toujours décrite de façon négative, sombre et répulsive. Il en est de même sans celle des milices et des agents des services de sécurité. A l'instar des militaires, ces éléments de force utilisent l'intimidation et la violence pour réduire toute contestation, toute velléité d'opposition. Leur descente sur n'importe quel lieu inspire la peur, la crainte. Une atmosphère de glace s'installe. A l'approche des éléments de la milice ou des militaires dont les regards sont durs, les attitudes et les propos carrément agressifs, les silences se font comme dans *Le Pacte de sang de Pius Ngandu, Nkashama* : « *La vue des Kepsons vert, de l'uniforme couleur de bière fermentée, des bottes décolorées, avait agi comme une tornade froide. L'hystérie avait cessé d'elle-même* ». (p.11).

L'état policier, par lequel le parti unique impose l'immobilisme aux citoyens qui sont écrasés, est opérationnel de façon permanente. Aussi, la société est-elle touffée d'indicateurs, de provocateurs patentés qui assègent les consciences des gens. Donc, la violence est omnipotente et omniprésente.

L'arbitraire constitue l'univers dans lequel évoluent les citoyens des romans, barrés, menacés, interdits. La société est comme quadrillée dans un univers carcéral. Les salles des tortures et les cabanons de sécurité forment le décor repoussant des romans. Dans les prisons et les cachots, lieux du purgatoire des crimes souvent imaginaires, se succèdent des tortionnaires au visage horrible, à l'œil mauvais, incendiaire. Présentés comme des camps de concentration où on rencontre surtout ceux que la fantaisie des princes ou de tout autre détenteur du pouvoir zélé y a conduits de manière arbitraire, on y entend les détenus pleurer, gémir sous le poids des tortures. Celles-ci sont tellement raffinées qu'aucun esprit, si fort soit-il, aura difficile à résister.

Lors des tortures, tous les organes sensibles de l'homme sont mis à dure épreuve : les testicules et la partie postérieure semblent être la cible préférée des tortionnaires. Cependant, si l'instigateur de la violence est

principalement le politicien qui se sert des militaires pour faire exécuter sa volonté, par contre, les victimes de la violence sont indistinctement l'ensemble du reste de la population, et ce, sans aucune distinction sociale pouvant que la personne soit indésirable pour le parti unique ou le régime.

C'est dire donc que l'univers négro-africain, d'après ces écrivains d'écriture française, est un étouffoir qui brise les ambitions des individus et les laisse là, seuls avec leur angoisse et leur désenchantement. Pius Ngandu Nkashama évoque ainsi cet état de choses.

« On dirait que le monde négro-africain moderne n'accepte comme cadre, comme espace tragique que les « caves souterraines », les bureaux de « sécurité » et des « centres de renseignements ». Dans cet enfer organisé, des milliers de personnes y perdent le sens du temps, de la réalité, de l'existence. Ce n'est pas par hasard si ces romans se caractérisent par un univers binaire antinomique dans lequel les forces de l'individu s'opposent toujours aux forces du pouvoir en place » (3).

Donc, les écrivains posent le problème du pouvoir par le biais des rapports entre dominants (les gouvernants qui détiennent les rênes du pouvoir), et les dominés (les gouvernés qui sont des êtres floués, bafoués, sans honneur), mais aussi de la violence qui en découle.

c. *La folie* (4).

Inflation discursive sur la folie, pour la folie, dans la folie. Ce n'est pas ce ne peut être le fait d'un hasard, fût-il heureux. Tant de textes sur la folie, tant de textes fous indiquent que le personnage du fou obsède l'imaginaire des écrivains, est devenu un mythe littéraire.

La question est celle-ci, question de sociocritique, essentielle, névralgique : comment, pourquoi, sous le poids de quels événements politiques et le fou en est-il venu, en vient-il à constituer l'une des thématiques maîtresses et fascinantes de la littérature africaine contemporaine ? Comment fonctionne la société du roman au sein de laquelle le fou semble jouer un rôle décisif ? Quels rapports ce personnage MARGINAL entretient-il avec la société du roman ? Comment se manifeste cette folie et comment s'écrit-elle ? Comment la LIRE ? Comment doit-on la lire ? Y aurait-il rapports de causes à effets entre la folie littéraire et la folie sociale ?

Expression, écriture de la folie

Le fou a des comportements répétitifs, récurrents, il a un discours tautologique. Il a un comportement-type allant de la prostration à l'alphasie et du délire verbal à la logorrhée, un sorte de palilalie : il agresse et s'enfuit, il agresse et tombe dans la dépression. Il est assassin.

Tanor de *Véhi-Ciosane* et le fou de *L'Aventure ambiguë* ont une arme débraillée, portent un ceinturon militaire auquel est accroché un poignard, ont une casquette de tirailleurs et des brodequins. Ils se parlent à eux-mêmes, se donnent des ordres en marchant, ce sous des psychotiques. Juletane, l'héroïne du roman de même nom et Mireille d'*Un chant écarlate* tombent la première dans la schizophrénie et la deuxième dans l'hystérie.

Le fou a quelque rapport avec l'étranger européen ou africain, en tout cas l'une des causabilités de sa maladie c'est sa mise en contact avec un espace géographique et social étranger, inhabituel, fracturé, en voie de disparition.

Il a été à la guerre de 40-45 (*Tanor* et le fou de *L'Aventure ambiguë*), il ou elle a épousé un étranger, il a été en contact avec la prison ou son substitut l'hôpital, il est confronté à un univers étranger à ses idées, en tout cas contraire.

Le fou est volontiers un jeune homme (*L'aventure ambiguë*, *Véhi-Ciosane*, *La Plaie*) ou une jeune femme très belle (Mireille, Juletane), un intellectuel (Moha le sage, Moha le Fou, Dzakoumba, le fou de *La Malédiction*).

S'il n'est pas militaire, c'est-à-dire un jeune Africain que la guerre de 40-45 a mis en contact avec l'Europe, il est toujours un intellectuel au sens sartrien du terme, et l'intellectualité constitue l'un des topoï narratifs de l'écriture de la folie. Le militaire, d'ailleurs, ne doit pas être regardé ici comme un ignare un analphabète, malgré son français petit nègre ; il sait réfléchir, observer, organiser une réflexion causale, motivée,

argumentée, autour de ce qui lui est donné d'observer. Au total, l'intellectuel sert de personnage au fou à qui il donne sens et épaisseur. Mireille Juletone, Nitou Dadon, Dzakoumba et même Magamou qui parle et comprend assez le français (*La Plaie*, p. 171). sont en liaison avec l'intellectualité. Les quatre premiers pour avoir été à l'école le dernier pour être resté en contact prolongé avec le docteur Bernardy, son ivrogne de médecin. Son français, l'a appris dans «*la rue, au marché... un peu partout* » (*La Plaie*, p. 171).

Les fous du roman ont à leur crédit de savoir les raisons de leurs actes pour lesquels la société les traite de fous. Ne peut-on décèler dans la textualisation du personnage de fou l'intention, la volonté et l'acte suprême par lesquels les écrivains inscrivent une pluralité de significations ?

Comme le laisse apparaître les romans, « On est fou pour des raisons littéraires, et les raisons littéraires étant toujours des raisons politiques, elles tiennent à des rapports et à des conflits ». Finalement, le « fou littéraire » est toujours quelqu'un que l'on (qui) marginalise ou que l'on (qui encore) exclu. Mieux, quelqu'un qui, ayant fini par intérioriser les raisons (?) que le monde avait de l'exclure ou de le marginaliser, se marginalise ou s'exclut soi-même, donnant ainsi raison aux autres, qu'ils soient le Pouvoir ou ses raisonnables, ses raisonneurs, ses porte-parole » (P. Barbéris, *Le Prince et le Marchand*. p. 357-358).

Au total, l'écriture de la folie est un moyen d'inscrire, de dire la « radicale impossibilité » de vivre dans une société déphasée, désancrée, oublieuse d'elle-même, aveugle, insensible ou à ses propres valeurs ou à sa postulation fondamentale. Une société repliée, sur elle-même, narcissique, passant à côté des pulsations les plus profondes de l'histoire et qui du coup s'étiole, s'abîme, parce qu'elle s'accroche aux valeurs atrophiées et atrophiantes qui deviennent des anti-valeurs. Ce n'est donc pas tant le héros qui devient fou que l'univers déboussolé dans lequel il intervient.

* *
 *
 *

En guise de conclusion, il n'est pas possible dans le cadre d'un article de ce genre d'étudier en détail toute la thématique de la littérature romanesque africaine produite de 1960 à nos jours, soit une longue période de près de cinquante ans aujourd'hui.

Nous avons indiqué et analysé les thèmes qui nous paraissent fondamentaux, selon la perspective sociocritique. D'autres analyses sont possibles, ne sont pas à exclure. Aux thèmes étudiés, nous en signalerons bien d'autres qui pourraient faire l'objet d'analyses intéressantes. Ce sont, entre autres, la sexualité, l'intellectuel, le fantastique, la sorcellerie, la lutte politique, la littérature féminine, féministe, le sacré, la scatologie, etc. Nous sommes loin d'épuiser la liste, impossible à clôturer.

Au demeurant, nous avons signalé des pistes de réflexions. A chacun de les exploiter librement, de prendre d'abord connaissance avec les matériaux premiers de la littérature que sont les romans, les textes, la chair vivante du littéraire.

A. NOTES :

- (1) Lire, à ce propos, mon article intitulé : « *L'Ecart* de V.Y. Mudimbe. Le roman de la névrose chez un intellectuel africain », in *Zaire-Afrique*, Kinshasa, n° 144, avril 1980, pp.227-233.
- (2) Jacques CHEVRIER, « Les écrivains face au pouvoir ... dans leurs livres », in *Jeune Afrique plus* (Grands écrivains d'Afrique noire et du Maghreb et Paris, n°7, mai 1984, p. 69.
- (3) Pius NGANDU Nkashama, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », in *Présence Francophone*, Sherbrooke (Canada), autonome 1977, n° 15, p. 83.
- (4) J'ai consacré à ce thème les articles ci-après :
 - Alphonse MBUYAMBA Kankolongo, « La folie en littérature africaine d'expression française (1960-1990) », in *Langues et Littératures*. Revue du groupe d'études linguistiques et littéraires, Université de Saint-Louis du Sénégal, n°5, 2001, pp.75-83.
 - Alphonse MBUYAMBA Kankolongo, « La récurrence du thème de la folie en littérature africaine d'expression française » (A paraître dans *Les Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines* de l'Université de Kinshasa, n° IV, 2004).

B. Bibliographie

Nous n'indiquons ici que les ouvrages nommément cités ou exploités. D'autres ouvrages non cités apparaissent en contre-point ou en filigrane. Le lecteur a intérêt à les lire pour élargir ses connaissances littéraires, nuancer nos analyses, les compléter ou tout simplement les remettre en question.

I. OEUVRES ROMANESQUES

- BA, Mariama, *Un chant écarlate*, Dakar/Abidjan, N.E.A., 1981
 BADIAN, Seydou, *Les Noces sacrées*, Paris, Présence Africaine, 1977.
 BADIAN, Seydou, *Le sang des masques*, Paris, Ed. R. Rapport, 1976
 BEBEY, Francis, *Le fils d'Agatha Moudio*, Yaoundé, Ed. CLE, 1967.
 BETI, Mongo, *Remember Ruben*, Union générale d'Éditions, 10/18, 1974.
 BETI, Mongo, *Perpétue ou l'habitude du malheur*, Paris, Buchet/Chastel, 1974.
 BOKOM, Saïdou, *Chaîne*, Paris, Ed. Danoël, 1974.
 BONI, Nazi, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence Africaine, 1962.
 DJUNGU-SIMBA, *On a échoué*, Kinshasa, Editions du Trottoir, 1991.
 DODO, Jean, *Wazzi*, Dakar-Abidjan, Nouvelles Editions Africaines, 1977.
 EMONGO, *L'Instant d'un soupir*, Paris, Présence Africaine
FALL, Malick, La Plaie, Paris, Club-Loisirs, 1967.
IKELLE-MATIBA, Cette Afrique-là, Présence Africaine, 1963.
 KANE, Hamidou cheikh, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
 KOMPANY wa Kompany, *Les tortures de Eyenga*, Kinshasa, UEZA, 1984.
 KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Le Seuil, 1970.
 LABOU Tansi, Sony, *La Vie et demie*, Paris, Le Seuil, 1979.
 LOPES, Henri, *La Nouvelle romance*, Yaoundé, Ed. CLE, 1976.
 MEDOU Mvomo, Rémy, *Un amour en noir et blanc*, Yaoundé, Ed. CLE, 1971.
 MENGA, Guy, *La palabre stérile*, Yaoundé, éd. CLE, 1968.
 MUDIMBE, V.Y. *Le Bel Immonde*, Paris, Présence Africaine, 1976.
 MUDIMBE, V.Y. *L'Ecart*, Paris, Présence Africaine, 1979.
 NGANDU Nkashama, Pius, *Le pacte de sang*, Pius L'Harmattan, 1986.
 NGANDU Nkashama, Pius, *La malédiction*, Paris, Edition, Silex, 1983.
 NGOMBO, Mbala, *Deux vies, un temps nouveau*, Kinshasa, Editions Okapi, 1973. .
 NOAGA, Kollin, *Le retour du village*, Paris, Editions Saint Paul, 1978.
 OUASSENAM, Gaston, *L'homme qui vécut trois vies*, Pius, Editions Saint Paul, 1976.
 OUASSENAM, Gaston, *Aller-retour*, Paris, Editions Saint Paul, 1977.
 OUSSOU-Essui, Denis, *La souche calcinée*, yaoundé, Ed. CLE, 1973.
 OUSSOU-Essui, Denis, *Les saisons sèches*, Paris, L'harmattan, 1979.
 SEMBENE, Ousmane, *Véhi- Ciosane*, Paris, Présence Africaine, 1965.
 TSHISONGU wa Tshisungu, *Le croissant des larmes*, Paris, L'Harmattan, 1989.
 ZAMENGA, Batukezenga, *Bandoki (Les Sorciers)*, Kinshasa, Editions Saint-Paul Afrique, 1971.

LE CONFLIT POLITIQUE, LE CONFLIT LINGUISTIQUE ET CULTUREL DANS ALLAH N'EST PAS OBLIGE.

Par Alain SISSAO,
Institut des Sciences de Société/ Ouagadougou

Introduction

La littérature africaine a connu une longue évolution qui permet de dire que sa longue marche a été ponctuée par des innovations, des permanences mais aussi des ruptures. On peut dire que les années 1950-1960 ont été ponctuées par la naissance des futurs « classiques de la littérature africaine ». L'âge d'or peut être situé avec des romans comme *Le Devoir de violence*, *Les Soleils des indépendances*, *Le Cercle des Tropiques*, *Le Jeune Homme de sable*, *Les crapauds brousse*, *Le pleurer rire*. La période des mutations est marquée par des œuvres comme *La parenthèse de sang*, *Le cavalier et son ombre* de Boris Boubacar Diop, *La grève des battus*, *Le Baobab fou* de Ken Bugul. La période de l'écriture de la violence est marquée par les périodes de violences et de génocides, *Murambi, le livre des ossements* de Boubacar Boris Diop, *Moisson des crânes* de Véronique Tadjo, *L'aîné des orphelins* de Thierno Monénembo, *Johnny chien méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala et *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma²⁰⁰. Ce sont les massacres et les mutations sociales qui génèrent des conflits dans une Afrique caractérisée par le désespoir existentiel. Nous porterons notre regard sur cette œuvre marquante qui apparaît comme une profonde rupture dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma.

Nous allons essayer de voir dans quelle mesure le conflit politique, linguistique et culturel s'exprime dans cette œuvre.

I. Le conflit politique

La première dimension du roman est le conflit politique qui est une dimension importante du roman. Ainsi, les contradictions politiques et les égoïsmes sont générateurs de ces conflits. Au Libéria, ce sont des chefs de guerre qui se succèdent au pouvoir : Samuel Doe, Prince Johnson, Charles Taylor.

On le voit, tous les ingrédients du récit picaresque sont réunis. Mais à l'arrivée, force est de constater que Kourouma innove et rompt avec sa tradition de conteur moderne. Car c'est plutôt à un traité sur l'histoire de la Sierra-Léone que l'on assiste, avec des exposés sur les itinéraires Samuel Doe, Charles Taylor, le Prince Johnson, Foday Sankoh, Admed Tejan Kabbah. Kourouma aborde de front la problématique des enfants de la rue devenus enfants soldats, cette plaie, une fois de plus de l'Afrique post-coloniale. Parmi les bourreaux de la guerre, nous avons les personnages et les mouvements ou institutions de guerre qu'ils suivent. Nous avons le colonel Papa le bon, représentant le NPFL (Front National Patriotique du Libéria). Nous avons Charles Taylor (2000 :67). Nous avons la figure de Johnson Prince (2000 :135-143-147). C'est Johnson qui avec son armée d'enfants-soldats tue Samuel Doe très brutalement. Après sa mort on le jette aux chiens. Johnson attaque une ville aurifère tenue par l'ULIMO. Mais il n'a pas beaucoup de chance et retourne à Morovia avec son armée d'enfants soldats où tout est détruit. Seule l'institution de sœur Marie –Béatrice qui s'occupe des handicapés et des blessés n'est pas détruite. Johnson va aussi kidnaper deux blancs pour revendiquer des impôts de guerre. Nous avons la figure de Koroma, Robert Sikié de l'ULIMO (United Liberian Movement of Liberia). La figure de Samule Doe (2000 : 99-103-149) est frappante, c'est lui qui dirige l'ULIMO. Nous avons la figure de Onika avec le RUF (2000 :182). La figure de Sani Abacha apparaît aussi dans le roman comme celle d'un bourreau, criminel et corrompu. La figure de Tijan Amah Kabbah est aussi centrale dans le roman. (2000 : 172-173). Foday Sankoh est aussi une figure de la torture (2000 :163). La figure de Milton Margai (2000 : 164-165) est aussi à l'image du bourreau. Enfin on note aussi la présence de Joseph Momoh (2000 : 168-169).

Bref, dans ce roman, Kourouma aborde de front la problématique des enfants de la rue devenus enfants soldats par la faute des seigneurs de la guerre, cette plaie, une fois de plus de l'Afrique post-coloniale. Kourouma a le mérite de nous rappeler, comme il a su le faire depuis *Les Soleils des indépendances*, que nous Africains sommes pour l'essentiel responsables de nos malheurs. Et qu'il serait trop facile de les attribuer à Allah ou même à l'Autre.

On note la présence d'organismes tampon qui essaient d'apaiser la guerre et ses effets dans le roman, notamment l'ECOMOG et la CEDEAO. Mais leurs interventions sont insignifiantes et parfois inefficaces face à la logique de guerre qui s'installe partout sur les champs de guerre. On peut dire que ces organismes font un travail de Sisyphe. A peine ont-ils fini d'intervenir dans un foyer de guerre qu'un autre éclate.

Comme dans ses romans précédents, Ahmadou Kourouma n'hésite pas à nommer les despotes et massacreurs à l'œuvre dans cette partie de l'Afrique. Il se fait, par la même occasion, le porte-parole du peuple africain, victime permanente de ces conflits ethniques dont les ressorts se trouvent, vérité universelle, dans la soif

²⁰⁰ Jacques CHEVRIER, *Quarante ans littérature africaine : de William Ponty à Barbès*, N°150, avril-juin 2003 pp.10-15

de pouvoir et de richesse. Il se fait le dénonciateur infatigable de ces tyrans régionaux qui s'entre-déchirent par populations interposées.

II. Le conflit linguistique

La deuxième dimension est le conflit linguistique. Kourouma le dit lui-même dans son roman. Il a utilisé quatre dictionnaires pour raconter le récit de Birahima. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secondo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Le recours au dictionnaire ne peut s'expliquer que par un réel sentiment d'insécurité linguistique. Il est aisé de montrer comment ce sentiment se manifeste tout au long du roman. Kourouma utilise des mots rares. On peut citer des termes comme « viatique », « fatidique », « mirifique » etc.

Le recours fréquent au dictionnaire soit pour expliquer des mots appartenant aux registres les plus élevés de la langue, soit pour expliquer des expressions ne faisant pas partie de l'usage idiolectal de l'auteur.

Kourouma s'arroge le droit de d'enrichir sa langue de créations les plus débridées. Il utilise le mot *faro* qui n'existe pas dans le dictionnaire.

C'est aussi la peinture d'un univers social dont Kourouma est lui même imprégné. Devins, féticheurs, charlatans, multiplicateurs de billets, grigri-man ; brousse, case, écolage, palabre, seconde mère, hadji, grand boubou, circoncis, bissimilä.

Kourouma se métamorphose parfois en anthropologue. Il définit les termes : les dagas conons, ce sont les canaris contenant les cœurs frits de braves chasseurs.

Chez Kourouma, il semble que l'insécurité linguistique puisse fonctionner comme un très puissant moteur de création verbale. L'insécurité n'est pas dans la langue de Kourouma proprement dite, mais dans le fait que pour oser il a besoin de s'abriter derrière une autorité lexicographique.

Nous voyons donc que dans le roman plusieurs langages et niveaux de langues se télescopent. Kourouma est surtout soucieux de faire comprendre au lecteur le vrai langage et le schème mental des individus qui vivent le drame de la guerre et de la « bâtardise ».

Intelligemment conté avec les mots faussement naïf de son héros empêtré dans une syntaxe approximative et soucieux de toujours utiliser le mot juste (et d'en donner la définition si nécessaire) grâce à l'aide de dictionnaires. Le parcours de Birahima est décrit à la première personne avec une force du détail qui permet de mieux comprendre la mesure du drame. Violence gratuite, alcool, drogue, rien ne nous est épargné des exactions de ces bandes organisées qui, sous couvert de politique mettent en coupe réglée des régions entières de l'Afrique. Or, l'œuvre de Kourouma a dépassé les limites de radicalisation relatives au maniement de la langue française. Tous les superlatifs absolus ont été utilisés notamment celui de qualifier Kourouma de Garcia Marques africain. Car Kourouma, tel un artiste, malaxe, pétrit et remodèle le français à tous les niveaux (lexical, syntaxique, stylistique) afin d'y inciser le rythme, la saveur, la couleur et le relief du palabre malinké. Cela le conduit à plonger son lecteur dans un tourbillon de néologismes, de calembours, de mots-valises, de jeux verbaux de toutes sortes.

Mais Kourouma transgresse les langues, ce décentrement n'est pas uniquement un phénomène esthétique. Il tient d'une idéologie et des rapports avec la langue de l'Autre. Il tient aussi d'une vision du monde car la désarticulation des sociétés africaines contemporaines ne saurait être restituée par un style policé. Et face à cette dérive, Kourouma procède à une écriture de renversements de tous ordres. Ce qui répond bien à la réflexion de Victor Hugo qui écrivait que la forme, c'est le fond ramené en surface et Roland Barthes de renchérir qu'il n'y a pas de littérature sans morale de langage.

En définitive, *Allah n'est pas obligé* de Kourouma est caractérisée par une veine postmoderniste, modélisée par des hybridations et des métissages à tout vent, qui vient vivifier la longue marche de la littérature africaine.

Ce livre se laisse finalement lire sous trois dimensions : littéraire, historique et sociale. Kourouma innove une autre forme d'écriture qui apparaît comme une césure par rapport à ces trois premiers livres, il privilégie les faits, l'histoire à la dimension littéraire de la trame narrative.

III. Le conflit culturel

La troisième dimension de l'ouvrage de Kourouma réside dans le conflit culturel qu'il développe. Ainsi, nous avons deux visions du monde et de la culture qui se côtoient : la culture occidentale et la culture africaine. Comme le titre l'indique *Allah n'est pas obligé* d'être juste avec tout le monde sur cette terre ici-bas. C'est pourquoi, dans la culture africaine, on cède la justification d'une situation au destin, à Dieu lorsqu'un être est frappé de tous les maux de la terre.

Mais s'il est un qualificatif qui colle comme une sangsue à l'œuvre de Kourouma, c'est celui de la « bâtardise », autrement dit, celui de l'invention verbale. En effet, en étudiant la brève histoire littéraire de l'Afrique, on constate que quelque chose avait fini par s'imposer, au fur et à mesure que s'épuisaient, dans le

domaine littéraire et artistique, les idéologies d'avant garde et les mythologies qui lui étaient associées : c'est l'idée selon laquelle il existait au cœur des productions littéraires africaines modernes des œuvres limites représentant un achèvement ou un point culminant, mais à partir desquelles on ne pouvait guère espérer fonder une postérité, précisément parce qu'il semblait impossible d'aller plus loin dans la contestation des codes.

Il y a aussi un conflit culturel africano-africain qui se perçoit dans l'œuvre. Nous voyons que les notions traditionnelles de la tolérance, de la solidarité, de l'apaisement volent en éclats dans les différents pays déchirés par la guerre. Que ce soit en Sierra Léone ou au Libéria, on se poserait la question de savoir où sont les vraies valeurs de la culture africaine ? L'état moderne semble avoir balayé toutes les cultures traditionnelles qui semblent releguées aux calendes grecques.

Il y a dans le roman un conflit culturel qui se joue sur le plan de la confrontation du système traditionnel et moderne de la démocratie. Sous le prétexte de faire rétablir un ordre démocratique, les protagonistes se livrent des combats sans merci où l'animalité et la cruauté sont les références. On peut ainsi considérer l'assassinat de Samuel Doe dans ce registre. Culturellement, on réserve une sépulture aux morts, mais son corps a été jeté aux chiens et aux charognards.

Kourouma décrit le Dokoun ou rite de confrérie des chasseurs :

« Chaque année, entre début mars et fin mai, la confrérie des chasseurs organise le dokun cela. Le dolun cela ou rites des carrefours est la plus importante des fêtes de la confrérie. Au cours de cette fête, un repas commun est pris par tous les membres de la confrérie. A la fin du repas, sont déterrés les dagas conons. Les dagas conons, ce sont les canaris contenant les cœurs frits des braves chasseurs. Ces cœurs sont consommés par l'ensemble des chasseurs en secret. Cela donne de l'ardeur et du courage »

Il donne aussi comme à son habitude des proverbes relatant la quintessence de la culture. C'est le cas de ce proverbe :

« c'est Saydou et Yacouba qui mentent comme des voleurs de poulets ».

Conclusion

Au terme de cet article sur le conflit politique, le conflit linguistique et culturel dans *Allah n'est pas obligé*, on peut dire que l'on observe avec beaucoup d'acuité que Kourouma cristallise dans le roman cette triade thématique.

Le conflit politique résulte de la violence et des guerres qui se déroulent dans le romans. Les personnages acteurs et victimes sont tous engagés dans une aventure dont ils ne maîtrisent pas toujours l'issue dramatique.

On a pu observer que le conflit linguistique résulte de la volonté de Kourouma de se faire comprendre du lecteur et de lui montrer le fonctionnement réel des personnages, de la culture et de la langue d'où le prétexte des quatre dictionnaires pour mieux se faire comprendre. Car il s'agit bien d'un écart par rapport à la norme de la langue française et il prend le soin de le souligner.

Enfin, le conflit culturel découle de la vision différente du monde africain dans le monde. Le romancier montre bien la logique de la culture et il le décrit pour mieux montrer ce qui justifie le choix ou les actes de protagonistes. Kourouma se laisse se fait parfois anthropologue, il se laisse décrire certains rites de traditionnels. Notamment la fête des confréries.

Il y a cependant une dérision et une autodérision, mais tout cela est le résultat d'un travail sur la langue.

Bibliographie

I. Œuvres étudiées

KOUROUMA A. (1968) *Les Soleils des indépendances* Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 171 p.

KOUROUMA A. (1990) *Monnè, outrages et défis*, Seuil, Paris, 1990,

KOUROUMA A. (1998), *En attendant le vote de bêtes sauvages*, Seuil, Paris, 1998, 358p.

KOUROUMA A. (2002) *Allah n'est pas obligé*, Paris, éditions Seuil, « Point », 2002, 224p

II. Etudes et critiques

ABASTADO, "La Communication littéraire dans les Soleils des indépendances, *Revue d'ethnopsychologie Littérature d'Afrique Noire, Identité culturelle et relation critique*, N°23, Avril septembre 1980.

BADDAY Moncef, "Ahmadou Kourouma écrivain africain, in *L'Afrique Littéraire*, N°10, pp. 2-8

BADDAY Moncef, "Ahmadou Kourouma écrivain africain, in *L'Afrique Littéraire*, N°10, pp. 2-8

CHEVRIER Jacques, *Littérature africaine, Histoire et grands thèmes*, Hatier, Paris, 1990, p. 447

CHEVRIER, J. "Ecrire en français ?" in *littérature nègre*, Paris, 1984, pp. 233-242.

CHEVRIER, Jacques, "Présence du mythe dans la littérature Africaine contemporaine", *Communication au séminaire Le forme ed i generi europei nelle letterature dei paesi emergenti*, Monopoli, 25-28 septembre 1991.

CHEVRIER, Jacques, *Quarante ans littérature africaine : de William Ponty à Barbès*, N°150, avril-juin 2003 pp.10-15

CHEVRIER Jacques, *Quarante ans littérature africaine : de William Ponty à Barbès*, N°150, avril-juin 2003 pp.10-15

DERIVE Jean, "l'utilisation de la parole orale traditionnelle dans les "soleils des indépendances" d'Ahmadou Kourouma, in *Afrique littéraire*, Mythes et littérature africaine, 4è Trimestre 1979 -1er trimestre 1980 N° 54/55, pp. 103-109.

ECHINEM Kester, "de l'oralité dans le roman africain", in *Revue peuples noirs peuples africains*, n°24, Nov-déc 1981 pp. 118-133.

KOUASSI Virginie, "Intertextualité dans Monnè", in *journée d'études littératures africaines et oralité*, 18 Septembre 1992, Université de Paris XII, Val de Marne, Créteil.

LAVERGNE Evdyne, "Indépendance et métamorphose du roman africain", *Ethiopiennes*, n°20, 1979, pp. 88-92

LAVERGNE Evdyne, "Les Soleils des indépendances et authenticité romanesque" *Ethiopiennes*, n°16, oct. 1978, pp. 55-64.

MEMEL FOTE Harris, "La bâtardise" in Mlanloro, Joseph, *Essai sur les soleils des indépendances*, Abidjan: NEA, *Collection La girafe*, pp. 53-65.

MWAMBA C. *Rencontre avec Ahmadou Kourouma*, Saint Louis, 13 avril 2001, texte inédit.

PIERRE Mireille, "Les soleils des indépendances", in *Recherche et travaux Littératures africaine d'écriture française*, Grenoble, bulletin n°27, 1984, pp. 128-133.

SALLEN François, "Les Soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma. Un anti-héros in *Notre librairie*, n° 60, Juin-Août, 1981, pp. 65-69.

SISSAO (2003), *Entre oralité et écriture : les fondements culturels des proverbes et chants Malinké à travers l'œuvre En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*, à Paraître science et technique

SISSAO (2004), *Les enfants et les femmes dans Allah n'est pas obligé, colloque coexistence des langues en Afrique de l'Ouest, d'Ahmadou Kourouma, Ouagadougou 27 septembre 2004*

LA THEMATIQUE DE LA MISERE EN LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE. APPROCHE LINGUISTIQUE.

J.P. BWANGA Zanzi
UNIVERSITE DE LUBUMBASHI

Cette communication exploite l'idée que la littérature en tant qu'expression profonde de l'âme du peuple a pris comme cheval de bataille la thématique de la misère. Sur le plan du signifié, « Misère » se manifeste comme un sort digne de pitié, un événement malheureux et douloureux, une extrême pauvreté pouvant aller jusqu'à la privation.²⁰¹ Et si le figuratif est comme dans la conception de J. Courtès tout contenu d'une langue naturelle, plus largement, de tout système de représentation qui a un correspondant perceptible au plan de l'expression du monde naturelle (donné ou construit)²⁰², les lexèmes « pitié », « malheur », « souffrance », « maladie », « pauvreté » ; « nivellement par le bas » sont dans cette littérature les représentations figuratives les plus constantes.

Il convient, d'entrée de jeu, de signaler aussi que notre propos se fonde sur le modèle de structuralisme génétique de Lucien Goldmann pour qui il y a lieu d'établir une homologie « rigoureuse entre la forme littéraire du roman et la relation quotidienne des hommes » de sorte que le groupe social se trouve être en dernière analyse le véritable sujet de la création. En effet, les structures anatomiques de l'ensemble de l'œuvre romanesque consultée sont, pour reprendre l'expression de Valentin NGA NDONGO, comme des miroirs de la société congolaises où les figuratifs de misère dévoilent mal une constante privation dans l'axe spatio-temporel ciblé et dont les référents temporels se centrent sur les années 60 jusqu'à nos jours. Les figuratifs prennent comme prétexte des années de guerre dans tous ses aspects, qui ont généré comme conséquence abominable l'afflux de maux divers mieux représentés ici par le thématique « misère ». Son attestation est saisissable dans un corpus de 25 nouvelles²⁰³. Notre réflexion se structure autour de trois parties en fonction des signes d'encrege susceptibles de rendre compte de la coloration de la souffrance sous multiples étiquettes.

1. Titrologie des nouvelles

L'étude des titrages montre que seize nouvelles annoncent explicitement ce rapport par des expressions établissant quelque lien avec le thématique « misère ».

« Le moineau » titre donné à un recueil de cinq nouvelles qui s'articulent toutes autour d'un même thème structurant, à savoir la problématique de tous ces petits enfants déguenillés et sales à souhait que l'on voit errer ça et là, le jour comme de nuit, les enfants sans toit, des laissés-pour-compte que l'on appellent non sans un certain lyrisme de mauvais aloi, « des moineaux », « des phaseurs », « des wayambards », des « shege » préface p.3.

Les dictionnaires réservent deux sens non étendus à ce figuratif
-Oiseau passereau abondant dans les villes et dans les champs
-Individu particulièrement désagréable ou malhonnête.

Ce titre est utilisé pour désigner par une métaphore négative l'ensemble des êtres humains marginalisés, miséreux et sans abris qui s'accrochent à la vie en développant des micro-stratégies de survie, somme toute, humiliantes.

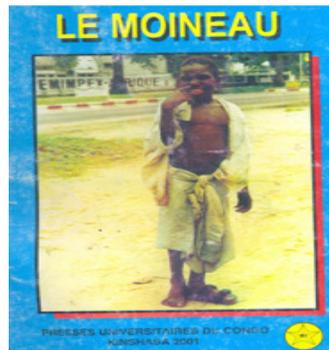


Figure 1



Figure 2

²⁰¹ Cf. à ce sujet les acceptions de Robert pour tous, 1994, p.730.

²⁰² COURTÈS J. Sémantique de l'annonce : application pratique, Paris 2001, pp.22-23

²⁰³ NGA NDONGO V., Esquisse d'une sociologie du roman camerounais postcolonial, in Langues et Littératures, Université Gasbon Berger de Saint Louis, Saint Louis, Janvier 2004, p.91.

Le signe iconique (figure 1) de la couverture est on ne peut plus révélateur. Il s'agit d'un jeune homme de dix ans environ, solitaire dans une ville bien bâtie dont l'accoutrement cache mal le travers social qu'il est entrain de vivre à l'instant.

« Un homme sur la route » est un titre donné à un recueil de neuf nouvelles de Maliza mwine Kintende, nouvelliste bien connu dans l'espace francophone, et doublement primé au concours de la meilleure nouvelle de langue française de RFI. ACCT. Ce titre simple n'a point besoin d'être expliqué à coup de dictionnaire. Mais seulement, à bien voir, il draine un contenu sémantique ouvert. Pour Jean Pierre Meunier et Daniel Paraja l'orientation vers l'ouverture se reconnaît à ce que « le discours ne s'astreint pas à une coréalité logique rigoureuse. La possibilité d'une pluralité d'énoncés relatifs à différents aspects des choses y est toujours manifeste, même et surtout lorsque peu de chose sont dites »²⁰⁴. Les énoncés suivants peuvent bien illustrer le caractère implicite du titre ;

« un homme sur la route » s'interprète comme un constant on ne peut plus mélancolique : un inconnu de par l'indétermination de l'article, dont on ignore les dimensions kinésiques (debout, couché) ou vitales (vivant-dynamique, mort-inertie).

« Un homme sur la route » se pose comme la quête de l'autre différent de moi. L'autre qui dans cette situation d'énonciation (sur la route la nuit comme le jour, loin des autres regards du village) peut entamer mon être, me niveller par le bas ou me réduire à sa situation d' « un être sur la route ».

« Un homme sur la route », enfin, est, à voir l'icône de la couverture ci-dessus de la nouvelle (figure 2), un homme autrement mieux identifié comme citoyen en uniforme, assis sur l'escalier d'une maison en position accroupie, main à la joue, au regard fixe et vide. Sans doute un homme fatigué, visiblement assommé par des problèmes qu'il ne sait pas résoudre.

L'examen des autres titres des nouvelles abondent dans le même sens de l'attestation de la thématique de la misère. « Le mystère de l'enfant disparu » de Malemba Wakamu où un enfant disparaît de façon mystérieuse. L'enfant, étant une force de la famille, sa disparition ne fait en aucun cas un bonheur à celle-ci. La disparition d'un être cher n'est pas chose aisée ; elle est source de détresse, d'angoisse, d'anxiété momentanée ou durable de l'ensemble.

Dans « La récompense de la cruauté » de Paul Lomani, l'expression « cruauté » annonce cette thématique de la misère dont la nouvelle fait partie. Dans les confession du sergent Wanga » de Mbiango Kakese », l'expression confession est un acte d'une conscience qui souffre. Le signe linguistique « hospitalisation » dans « hospitalisation » de Mwepu Mwamba évoque l'idée de souffrance. D'autant plus qu'en Afrique, lorsqu'on est malade et hospitalisé, tout est perturbé au sein de la famille qui nourrit de l'idée générale que l'hospitalisation conduit souvent à la mort. L'expression « putain » dans « la Putain de Mwepu Mwamba » est aussi révélatrice de la misère. Putain, selon le dictionnaire le Robert pour tous (2004), est « une prostituée (pute), une femme qui a une vie sexuelle très libre, une personne qui cherche à plaire à tout le monde. Donc le titre évoque souvent l'image d'une vie instable où la fille ou la jeune dame se livre à qui paie mieux pour subvenir à ses besoins.

Dans « Londola ou le cercueil volant de Tshibanda » ; LONDOLA est une pratique fétichiste où le cercueil du mort vole à la poursuite de la personne qui aurait commis l'homicide. Il y a en clair ici une image de malheur, de souffrance. L'on ne peut pas comprendre qu'on puisse trimballer le corps d'un mourant à la recherche d'un éventuel meurtrier.

Cependant neuf titres dans les vingt-cinq nouvelles de notre corpus n'annoncent pas explicitement cette thématique de la misère. L'on pensera vite à une technique de l'écriture qui éviterait de rendre fade le sens par une annonce précise du contenu de la nouvelle, une technique créant une réserve qui explose avec la découverte du contenu.

Il y a lieu de signaler à titre illustratif :
le Pasteur de Jules Katumbwe
la mère de Mwina de Ngenzhi Lonta
Mon frère Ivila de même auteur
« Attela » de Mwiya Tolande.

2. Les actes illocutionnaires et « Misère »

Partant du point de vue que tout acte illocutionnaire est destiné à transformer la réalité, Ducrot s'attache à définir quelles sont les modifications qu'apporte l'énonciation. Il les spécifie en ces termes : « l'acte illocutionnaire apparaît comme un cas particulier d'un acte juridique, comme un acte juridique accompli par la

²⁰⁴ J.P. Meunier et Daniel PERAYA, Introduction aux théories de la communication, Bruxelles, Deboeck Université, 1993, p.275

parole et c'est en cela que l'énonciation crée des obligations entre le locuteur et l'auditeur : « il s'agit, écrit-il, d'une transformation juridique, d'une création de droits et d'obligations pour les interlocuteurs²⁰⁵ ».

Autrement dit, les actes de langage émis par les narrateurs ou les personnages de nouvelles en étude sont à même de créer de relation en terme de droit et de devoir, chez le lecteur ou le récepteur. Considérons, en effet, les quelques énoncés suivants :

1. *Le moineau de Jules Katumbwe p.12-13.*

« Restée seule avec son nourrisson dans sa chambre de maternité, la jeune maman, effacée, s'abandonne à la douleur et se met à pleurer, ses larmes se mettant à couler et sa voie se perd dans les pleurs ; *Mon père est mort Oh ! Celui-là, j'allais me mettre à genoux devant lui, le supplier, lui demander pardon. Il allait certainement me comprendre. Il était d'une bonté immense. Ma mère s'est remariée et habite loin de ce pays. Seule avec l'enfant, que vais-je faire ? Qui nous acceptera à son domicile ? Oui, j'ai une idée, je vais me suicider... Mais le fiston ? Il va certainement crever de faim, de froid ... qu'aurais-je gagné alors ? ... Ah ! oui j'ai trouvé, je vais l'étrangler, lui serrer fortement le cou jusqu'à l'étouffement et à six heures du matin je me mettrai à crier et à m'arracher les cheveux... »*

2. *Un cauchemar de Tshibanda W.B. p.7.*

« *De la tribune où Monsieur Bul était juché, la scène que lui indiquait son voisin lui apparaissait dans toute son horreur. Un soldat entre deux âges était aux prises avec la police militaire (...) c'est alors qu'un tableau d'une rare violence fut servi en spectacle au public : matraquer en main, les soldats se ruèrent sur leur collègue, cognant qui sur la figure qui sur le reste du corps ».*

3. *Un homme sur la route de Maliza Mwina Kintende p.12*

« *Au bout de la piste, l'avion vire sur son aile. Il revient passer au dessus des bâtiments de l'aérogare. Dans la magie de gauche, une jeune femme parmi tant d'autres passagers du vol 119 détourne brusquement la tête, elle ne veut pas voir les bâtiments, elle nie jusqu'à l'existence de la petite porte anonyme et des trois minutes qui ont duré, qui dureront une éternité.*

L'avion, ayant atteint sa vitesse de croisière, se stabilise. Seulement alors la jeune femme se met à pleurer silencieusement, à petits sanglots convulsifs, essayant de bien cacher ses pauvres larmes. Simple dénouement de l'enlèvement dû à la longue attente, sans doute.

En résumé, nous pouvons présenter la place de l'autre par rapport à l'auteur-narrateur de la manière suivante :

Identification de l'auteur	Devoir du narrateur	Position de l'autre tel que vu par l'auteur-narrateur
Jules Katumbwe (Moineau)	Décrire la souffrance de la jeune dame	La jeune dame est un être meurtri, pitoyable
Tshibanda M.B. (Cauchemar)	Présenter la face de la justice congolaise face aux droits fondamentaux	Le Soldat Kamona est la proie de la justice congolaise
Maliza Mwina K. (un homme sur la route)	Présenter comment on voyage dans ce pays	La jeune dame est malgré sa volonté victime de la libido de l'agent de sécurité.

Les actes de parole que nous venons de signaler ci-dessus créent des obligations de droits. Si pour les narrateurs, le droit d'écrire les obligent à mettre à nu cette pauvre dame, abandonnée par son amant et la société, ou cet autre soldat injustement poursuivi ou encore cette voyageuse en proie avec l'agent de sécurité, les spectacles de désolation que nous offrent ces auteurs nous plongent dans un sentiment d'appartenir à un monde, où tout est mis en marche pour entraver, avilir l'autre.

Certes, Jules Katumbwe, en sa qualité d'écrivain, a eu juste le devoir de nous présenter la genèse de moineaux, des enfants dont la vie est déjà compromise à la conception. Il en est de même de Tshibanda M.B. qui dans « un cauchemar » nous fait le portrait de l'homme en uniforme mal accepté par ses pairs, ses subalternes et ses supérieurs, ou de Maliza Mwene Kitende qui présente la femme, cette femme comme être facile et faible. Au delà de tous ces spectacles c'est l'image, la problématique de l'autre qui est posée par ces auteurs. Pour

²⁰⁵ DUCROT O., Dire et ne pas dire, Paris, Larousse, 1972, p.286.

reprendre P. Halen, « l'autre s'entend donc, (...) , comme une instance humaine, individuelle ou collective, qui se pose par rapport à un Moi ou à un Nous dans une relation de différence. L'autre n'est pas moi, n'est pas nous ».

La place voire la position que confèrent ces énoncés illocutionnaires à l'autre est déshumanisante. Autrement dit, l'autre n'est pas respecté dans ses dimensions d'homme créé à l'image de Dieu, prétendant aux mêmes héritages que le fils. L'autre souffre, est traquée, vivote, inspire pitié, est miséreux.

Pour Halen²⁰⁶, lorsqu'on parle de respecter l'autre, on se situe d'emblée sur un terrain éthique, et l'on sous-entend en réalité au premier chef une identité au sens propre du mot entre les termes de la relation : je n'ai à respecter l'autre, à la vérité, que parce qu'il n'est pas d'abord un autre, mais un humain, un même. Non seulement, écrit-il, la différence entre lui et moi n'existe que sur le fond d'une identité, mais c'est seulement cette identité qui commande le respect à priori du trait différentiel.

L'amélioration de la position de l'autre passe inévitablement par le changement de vision que ces auteurs ont de lui, le respect de l'autre dans son identité différentielle implique donc le développement des autres thématiques plutôt que de celle en vedette.

Sémantique des énoncés et « Misère »

Par la sémantique des énoncés, nous entendons au sens restreint dégagé par J. COURTÈS comme « la composante qui, avec la syntaxe (narrative et ou discursive) rend compte uniquement en ce qui concerne le seul signifié, de l'organisation d'un univers de discours²⁰⁷. Dans ce sens, nous concevons les nouvelles en étude, structurées en récits minimaux (énoncés) comme des transformations situées entre deux états successifs et différents, et composés des deux types d'énoncés élémentaires, et des valeurs polémiques. Tous ces énoncés, examinés sur le plan du signifié, rendent compte de la permanence de la thématique sous analyse.

3.1. Rélevé d'énoncés

3.1.1. Les énoncés d'état.

Ceux-ci établissent une relation de jonction (conjonction ou disjonction) d'ordre statique entre le sujet et l'objet. Les énoncés constatent la misère, ou la décrivent tout simplement. Aucun effort n'est signalé pour une évolution vers le bien-être.

Dans le roman de H. Mova Sakanyi, « le malheur est une fête », la mort est décrite comme un événement qui crée un vide et un déséquilibre dans la famille de Nawej.

- *Quel malheur, Kasamba ! C'est le quatrième enfant que nous venons d'enterrer p.14.*

« Matshik ! Rund ! Muland ! Ngwej ! Nos petits anges ! Des innocents ! leur mort remet en question cette noble promesse ! Nous ne pouvons plus vivre ensemble Samba.

Cette mort qui a emporté des innocents se font ressentir dans les énoncés d'état, perçu comme expressions douloureuse d'un état d'âme de notre personnage, un état psychique délabré et déséquilibré.

Pour montrer à suffisance le sentiment de haine, de violence, de non respect de droit de l'homme, de mauvaise gouvernance, le narrateur du Train de malheurs, Tshibanda M. Bujitu, utilise des énoncés dotés de signes à valeur axiologique négative.

« Je viens de te lire, il y a souvent des abus : tout le monde s'improvise prophète « voyant », On sème la discorde, entre les hommes, on accuse, on punit ... p.23.

Cet énoncé d'état où « abus » traduit le non respect de la loi décrit un environnement qui inflige les punitions arbitraires aux concitoyens.

Le même sentiment de mauvaise gouvernance se note dans cette communauté de fidèles qui implorent le pardon pour leur pasteur, auteurs d'une grossesse chez une des fidèles (Pasteur p.28).

« Toute l'Eglise, comme un seul homme, les uns debout, les autres à genoux et quelques-uns se tapent la poitrine, se mettent à prier dans toutes les langues possibles, mais surtout en langues célestes. A crier et à implorer Dieu en faveur de leur pasteur qui ne sait pas maîtriser sa libido »

²⁰⁶ Halen P., Pour en finir avec la phraséologie encombrante : la question de l'autre et de l'exotisme dans l'approche critique de littératures coloniales et post-coloniales, regards sur les littératures coloniales. Afrique francophones : Découvertes, Paris, Harmattan.

²⁰⁷ COURTÈS J., op.cit. p.9.

3.2.1. Les énoncés de faire.

De caractère dynamique, ces énoncés rendent compte de transformations narratives correspondant au passage d'un état à un autre. Et généralement dans les nouvelles sous examen, il s'agit d'un état d'être à un état de moins être, d'une situation d'avoir à une situation de moins avoir.

Dans ce passage « un homme sur la route » p.5., l'ordre qui est donné à la jeune dame est le début d'un processus d'humiliation qui la conduira à faire l'amour avec un agent de la sécurité aéroportuaire : « Allons, pressons et laissez là vos bagages, ils ont déjà été fouillés ». D'après cet autre passage du « Pasteur p.58 », la cérémonie de l'offrande est une occasion pour sucer jusqu'à la moelle épinière les finances des fidèles.

« Les voilà comme des automates, vers le panier bleu qui reçoit les billets de banque de la deuxième poche du pantalon, à la grande satisfaction du diacre et surtout du pasteur.

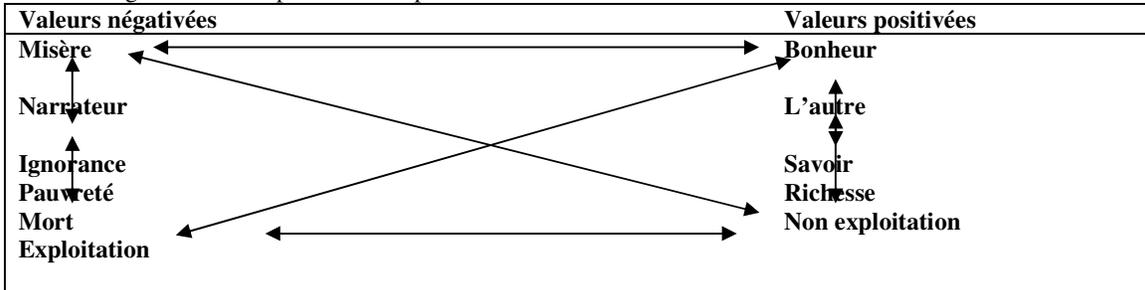
Chères sœurs, attaque le diacre, regardez bien le panier bleu, n'est-il pas en train de dépasser le panier vert ? Qu'attendez-vous pour reprendre votre place de choix ?

Les coins de pagne se dénouent pour libérer les derniers billets de banque gardés pour la chikwangu du soir, Mais, comment vraiment résister à ce diacre ? »

3.1. La structure polémique des nouvelles

Le programme narratif général apparaît comme un transfert d'objet (valeur), identifiable à la relation de misère entretenue entre les narrateurs et les héros (sujets congolais, société congolaise). Les premiers conçoivent les seconds, comme misérables, vivants dans un état de misère aux quatre acceptions signalées ultérieurement. Les seconds, ne voient pas cette image comme liée à leur nature, eux aspirant à la richesse, au bien être. Le sentiment de révolte, d'interrogation dévoilent cette volonté, cet état des sujets de vivre autrement que misérables.

En gros la structure polémique portée dans un tableau se présente comme un carré à deux valeurs : Valeurs négativées d'une part et valeurs positivées de l'autre.



En conclusion

Cette approche linguistique a eu l'avantage de montrer que le narrateur de par le choix des titres de nouvelles, des actes illocutionnaires et des énoncés d'état et de transformation donne l'impression de condamner l'autre individu – collectivité dans un état piteux.

Il serait grand temps de risquer de solliciter à ces nouvellistes misérabilistes d'exploiter en l'homme, l'autre que soi-même, les autres aspects et aspirations par exemple à la paix, au bien-être et au progrès.

BIBLIOGRAPHIE

- COURTES J., 2004, Sémantique de l'énoncé : application pratique, Paris
- DJUNGU, S., 1987, les aventures de Kandolo, roman, Kinshasa
- DUCROT O., 1972, Dire et ne pas dire, Paris, Larousse
- HALEN P., Pour en finir avec la phraséologie encombrante : la question de l'autre et à l'exotisme dans l'approche critiques de littératures coloniales et post-coloniales, In Regards sur les littératures coloniales. Afrique francophones : Découvertes, Paris, Harmattan.
- KABWAGA, N. 1980, Pali-Pali, l'oiseau et le masque
- KATUMBWE, B.M., 2001, Le moineau, Kinshasa, PUL
- Idem, 2003, Le Pasteur, Lubumbashi
- LOMAMI T., 1948, La récompense de la cruauté (Nouvelles) Lubumbashi, Ed. du Mont noir
- MALEMBA W.T., 1977, Le mystère de l'enfant disparu, 2è éd. Revue
- MALIZA M.K., 2004, Un homme sur la route
- MBIANGO, K., 1973, La confession du Sergent Wanga, Lubumbashi, Ed. du Mont Noir
- MBU MPUTU, M., 1999, Ville-morte, Kinshasa, Médiaspaul
- MEUNIER JP. & PERAYA D., 1993, Introduction aux théories de la communication, Bruxelles, Deboeck Université.
- MU DABA Y.L., 1986, Le fossoyeur et septante nouvelles, Paris, ACCT
- MUSANGI, NT., 1983, Sabu, une enfant de chez nous suivi de village en sursis, Nouvelles, Kinshasa, éd. De l'UEZA
- MWEYA, T., 1977, Ahala suisi du récit de la Dammée, Kinshasa, Boligo
- NDOKI, K., 1998, j'ai épousé une vierge, Kinshasa, Méd-Ngeuzhi, L.M.M.M.,
- NGA NDONGO V., 2004, Esquisse d'une sociologie du roman camerounais postcolonial, in Langues et Littératures, Université Gasbon Berger de Saint Louis, Saint Louis, Janvier

LE ROMAN PHILOSOPHIQUE DANS LA LITTÉRATURE CONGOLAISE : UN EFFORT A FOURNIR

Par Sébastien SHINDANO MPOYO
Département de Philosophie

L'une des premières déceptions que l'on éprouve lorsqu'on est reçu au département de philosophie, c'est la mise en garde à laquelle on est invité, mise en garde selon laquelle la philosophie n'est pas de la littérature. Pourtant la philosophie se transmet de génération en génération grâce à une certaine forme de littérature.

Dès lors lorsque le département de langue et civilisation francophones a lancé un appel à communication pour un colloque international sur la littérature négro-africaine post-coloniale, il nous est venu à l'esprit de participer à ce forum pour la simple raison qu'avec les lunettes de philosophe, il est possible de voir certaines dimensions de la littérature qui n'intéressent pas nécessairement le littéraire ou le linguiste. Avec une telle vision des choses, il est possible de considérer, dans sa totalité, le thème de ce colloque à savoir : 1960-2004. Bilan et tendances de la littérature négro-africaine.

Sous peine de nous éparpiller, nous avons opté pour un regard sur le genre romanesque particulièrement dans la littérature congolaise post-coloniale. Cela nous a conduit à formuler notre sujet de communication de la manière suivante : « LE ROMAN PHILOSOPHIQUE DANS LA LITTÉRATURE CONGOLAISE : UN EFFORT A FOURNIR ».

Dès lors, comme signalé ci haut, l'intérêt de cette communication est celui d'aborder le genre romanesque dans la littérature congolaise post-coloniale non seulement dans ses dimensions littéraires et linguistiques mais également dans celle de l'intuition, c'est-à-dire du contenu.

Dans cette perspective, une des méthodes propices pour aborder ce thème nous a semblé être la méthode comparative. Il nous reviendra donc d'effectuer un saut dans le genre romanesque pour y déceler le genre de roman philosophique et de procéder à une comparaison, surtout en fréquence, avec les œuvres de ce genre produites par les Congolais.

Mais la formulation du sujet de cette communication amène tout esprit critique de se poser deux questions fondamentales dont la tentative de réponse constitue, pratiquement, l'ossature de cette réflexion en deux volets à savoir :

1°) Qu'est-ce qu'un roman philosophique ?

2°) Peut-on déceler un genre littéraire pareil dans la littérature congolaise post-coloniale ?

I. QU'EST-CE QUE LE ROMAN PHILOSOPHIQUE ?

Faute d'une définition du roman philosophique en genres et catégories, nous nous proposons de découvrir le roman philosophique à travers les exemples. L'un des exemples les plus frappants est celui du roman existentialiste inauguré par Jean Paul Sartre.

Au delà de ses premiers écrits, Sartre se hisse sur la scène à la fois philosophique et littéraire par **La Nausée**, roman qu'il a publié en 1938. L'une des caractéristiques fondamentales de cette œuvre, c'est le fait que l'auteur a eu tendance de battre en brèche l'humanisme qu'il est venu récupérer plus tard dans son article intitulé : « L'existentialisme est un humanisme ». Ainsi, d'après Michel Raymond, « une des intuitions de **La Nausée**, c'est que notre existence ne peut jamais se dérouler sur le mode de l'existence romanesque » (1). En un sens, ajoute Michel Raymond, **La Nausée** marquait peut être la fin du roman.

En effet, précise-t-il encore, **La Nausée** était un grand livre à peine un roman, plutôt le compte rendu d'une expérience philosophique : la découverte d'une existence qui déborde, de toutes parts, l'esprit. Sartre, en même temps dénonçait le romanesque : « quand on vit, il n'arrive rien. Les décors changent, les gens entrent et sortent, voilà tout ».

Dès lors, de la remise en question du romanesque, comme contenu de **La Nausée**, il revient à tout esprit critique de déceler une attitude philosophique, du moins existentialiste qui pose le néant comme fondement et aboutissement de tout. Autrement dit, c'est l'existence qui préoccupe l'homme car, pour reprendre ce qui a été dit, "quand on vit, il n'arrive rien".

Cependant, il est démontré que même après avoir tenté de ruiner le mode romanesque, plus précisément de consacrer peut-être la fin du roman, Sartre revient encore en charge avec **Les Chemins de la liberté**. Cela est une preuve que ce genre littéraire a subsisté à toute tentative de son anéantissement. On a ainsi compté des romans chrétiens, des romans communistes, des romans humanistes. Il y a des romans pittoresques, des romans de ceux qui peignent la société et des romans de ceux qui veulent vider leur sac. " Qu'est-ce que le roman, en effet, se demande Albert Camus ?" " Si non, répond-il, cet univers où l'action trouve sa forme, où les mots de la fin sont prononcés, les êtres livrés aux êtres, où toute vie prend le visage du destin"(2).

Tout compte fait, ce qui différencie l'œuvre de Sartre de différentes sortes de romans évoquées ci-haut, ou des écrits de ses contemporains c'est d'avoir associé avec dextérité l'œuvre littéraire à la recherche philosophique. Jacques Lecarne ne dit pas autrement lorsqu'il affirme : « Il n'est pas le seul de sa génération à avoir pratiqué alternativement l'écriture littéraire et la recherche philosophique, mais chez lui seulement s'institue entre les deux un lien constant, qui n'est nullement celui de la thèse à illustrer, ou du commentaire explicatif, mais bien cette pluralité de significations qu'indique Sartre dans une de ces dernières interviews : "...ce que j'ai cherché : c'est l'événement qui doit être écrit littérairement et qui, en même temps, doit donner un sens philosophique. La totalité de mon œuvre, ce sera ça : une œuvre littéraire qui a un sens philosophique" » (3). C'est justement cette œuvre littéraire qui a un sens philosophique que nous qualifions de roman philosophique.

L'œuvre d'Albert Camus se caractérise, dans son contenu, par la recherche du sens philosophique. Il aborde la problématique de l'absurde sous plusieurs facettes entre autres le meurtre, la révolte, le suicide... Dans **L'homme révolté** il précise clairement son projet lorsqu'il dit "cet essai se propose de poursuivre, devant le meurtre et la révolte, une réflexion commencée autour du suicide et de la notion d'absurde (4). La problématique de la mort, la question de la chaleur ou précisément du climat traversent toute l'œuvre. Lorsqu'il dit « A Oran comme ailleurs, faute de temps et de réflexion, on est bien obligé de s'aimer sans le savoir » ou encore « ce qui est plus original dans notre ville est la difficulté qu'on peut y trouver à mourir » (5), lorsqu'il définit aussi l'homme révolté comme « un homme qui dit non. Mais... c'est aussi un homme qui dit oui, dès son premier mouvement » (6), Albert Camus se range pratiquement dans la catégorie des producteurs des œuvres littéraires ayant un sens philosophique.

Simone de Beauvoir (**Les mandarins**), Jean Caprol, (" Le Romanesque Lazaréen "), les beaux romans poétiques de Julien Grocq sont autant d'œuvres à ranger dans cette catégorie.

La même préoccupation, c'est-à-dire la recherche du sens philosophique dans la production littéraire n'est pas absente de la littérature négro-africaine. Wole Soyinka (**Les interprètes**, 1991), AMADOU KOUROUMA (**Le soleil des indépendances**), Cheick AMIDOU KANE (**L'aventure ambiguë**) en sont des figures remarquables.

En effet, pour n'évoquer spécifiquement que le cas de WOLE SOYINKA, nous lisons à la 4^e page de couverture de **Les interprètes** : " Les interprètes est le livre de l'entrée dans le monde, l'interrogation la plus profonde est celle du sens de la vie inséparable du sentiment de la totalité de l'être où le politique et l'esthétique, l'individuel et le collectif s'équilibrent, où les contradictions s'accordent. La beauté langagière est au service de l'humanisme et l'interprétation prélude à l'action" (7).

Peut-on relever la même préoccupation dans la littérature congolaise post-coloniale ?

II. LE ROMAN PHILOSOPHIQUE DANS LA LITTÉRATURE CONGOLAISE POST-COLONIALE.

Une œuvre littéraire qui a un sens philosophique, rappelons-le, c'est ce qu'on a appelé roman philosophique. Deux figures de la littérature Congolaise échappent parfois à certaines tentatives de classification. Il s'agit précisément de Valentin YVES MUDIMBE et MBUIL a PANG NGAL. L'un comme l'autre ne se contentent pas seulement de se poser dans des œuvres purement littéraires mais ils posent réellement des problèmes philosophiques entre autres le problème du changement.

Pour rappel, le problème de la permanence et du changement a dominé la philosophie grecque de l'antiquité. Et la grande question que l'on se posait à l'époque est celle de savoir comment une chose peut changer tout en restant la même. Cette question a été reprise d'une manière ou d'une autre par l'une ou l'autre figure précitées.

a. V.Y. MUDIMBE, **Entre les eaux**, Ed. Présence africaine, Paris, 1973, 184 p.(Roman).

Loin de nous verser dans l'analyse littéraire du roman de MUDIMBE, nous restons fidèle à notre souci de départ, celui de le considérer dans son intuition, à savoir « la quête exemplaire d'une authenticité humaine dont le monde rend peut-être l'accomplissement impossible » (4^e page de couverture). Cette quête de l'authenticité humaine se traduit par la révolte, ici la révolte de Pierre Landu, le héros du roman. Dès les premières lignes du livre, le héros annonce sa révolte contre le crucifix à travers une nouvelle habitude qu'il commence à acquérir c.à.d. en développant des grimaces lorsqu'il voit son crucifix ; il sent l'horreur de la déchéance physique. Et puis le dégoût inavoué sans cause et sans objet, qu'accompagne l'image de ses maîtres de Rome (p.11).

Malgré les conseils et l'insistance de son curé, le Père Howard, Pierre Landu finit par quitter le couvent.

Au maquis, Pierre Landu veut conserver son célibat (la chasteté) et le sentiment d'un homme juste, exempt de culpabilité. Mais Miss Poubelle le persuade qu'il ne comprenait pas qu'il était arrivé dans un milieu des non célibataires. Le comportement de Pierre Landu poussa Miss Poubelle à lui poser la question de savoir s'il était réellement un noir (p.35). Miss Poubelle poussa encore par un ordre, Pierre Landu à achever un soldat ennemi, déjà moribond, cela contre son gré (pp. 40 – 41), c'est-à-dire à tuer malgré son état de prêtre. Pierre Landu révèle les raisons de sa révolte à savoir le renversement des valeurs : « Dans ce milieu où toutes les valeurs sont renversées, cette fille presque illettrée est mon chef », dit-il (p. 50). **Entre les eaux** de Mudimbe rappelle **L'Etranger** et **la Chute** d'Albert Camus par le malentendu qui subsiste entre les interlocuteurs. Mr Mesault, dans **L'Etranger**, développe un discours ambigu lors de sa conversation avec le concierge à l'occasion de l'enterrement de sa mère (pp. 12 – 13). En effet, Mr Mesault ne sait même pas pourquoi il a refusé que ce dernier l'aide à lui montrer le corps de sa mère alors qu'il est venu pour l'enterrement de celle-ci. Lisons ce passage indicatif de cette ambiguïté : « à ce moment le concierge est entré derrière mon dos. Il avait dû courir. Il a bégayé un peu : « on l'a couverte, mais je dois dévisser la bière pour que vous puissiez la voir. » il approchait de la bière quand je l'ai arrêté. Il m'a dit : « vous ne voulez pas ? » J'ai répondu : « Non. » Il s'est interrompu et j'étais gêné parce que je sentais que je n'aurais pas dû dire cela. Au bout d'un moment, il m'a regardé et il m'a demandé, « Pourquoi ? » mais sans reproche, comme s'il s'informait. J'ai dit : « je ne sais pas » Alors, tortillant sa moustache blanche, il a déclaré sans me regarder : « je comprends. » (pp. 12 – 13). Dans **la Chute**, devant le juge d'instruction, malgré les conseils de son avocat qu'il n'a même pas sollicité, le héros s'acharne à dire la vérité alors qu'il pouvait alléger sa peine en acceptant les conseils de son avocat. « Dès lors, puisque nous sommes toujours jugés, nous sommes tous coupables des uns devant les autres, tous chrétiens à notre vilaine manière, à être crucifiés et toujours sans savoir » (p. 126), se justifie-t-il. « Je comprends », dire « Non », dire « Oui » sans raison sont des indicatifs du malentendu ou de l'ambiguïté qui caractérise l'œuvre de Mudimbe comme signalé ci – haut. Ce sont également des constantes du roman existentialiste inauguré par Jean Paul Sartre qui, dans **Les Mots**, a soulevé le problème de son propre changement. « Je fus sauvé par mon Grand-père, il me jeta sans le vouloir dans une imposture nouvelle qui changea ma vie » (8), dit-il. Il confirme ce changement par cette déclaration ouverte : « J'ai changé » (9). Et le passage suivant le confirme davantage : « L'athéisme est une entreprise cruelle et de longue haleine ; je crois l'avoir menée jusqu'au bout. Je vois clair, je suis désabusé, je connais mes vraies tâches, je mérite sûrement un prix de civisme ; depuis à peu près dix ans je suis un homme qui s'éveille, guéri d'une longue, amère et douce folie et qui n'en revient pas et qui ne peut se rappeler sans rire ses anciens errements et qui ne sait plus que faire de sa vie. Je suis redevenu le voyageur sans billet que j'étais à sept ans : le contrôleur est entré dans mon compartiment, il me regarde, moins sévère qu'autrefois ; en fait il ne demande qu'à s'en aller, qu'à me laisser finir le voyage en paix ; que je lui donne une excuse valable, n'importe laquelle, il s'en contentera » (10).

La quête du changement de mentalité, est ce qui caractérise aussi l'œuvre de Mbui a Mpang Ngal.

b) MBUIL a MPANG NGAL, Giambatista VIKO ou «le viol du discours africain » (Récit).

Un survol de la première partie de **Giambatista VIKO** rappelle les préoccupations de Parménide en rapport avec la question du changement et de la permanence. « On ne se lave pas deux fois dans un même fleuve », disait Parménide pour contester la permanence. NGAL reprend cette discussion lorsqu'un des personnages de son roman, en traversant le fleuve par pirogue, rappela à ses coéquipiers en pointant de doigt l'endroit où s'étaient noyés ses grands parents et qu'on lui rétorqua que ce n'était plus cet endroit. De même l'auteur se ressource dans la psychanalyse en rappelant Freud dans l'idée du subconscient lorsqu'il évoque, en persuadant ses interlocuteurs, l'idée selon laquelle « il existe une vie souterraine en nous » (p.12).

L'intuition fondamentale de ce roman est la révision des mentalités. Ce projet est dévoilé explicitement dans le dernier paragraphe de la première partie du roman où Giambatista s'adresse à ses collègues de la manière suivante : « Il nous faut, chers éminents collègues, cher Olibrinus, réviser nos valeurs, notre échelle de valeurs mais, avant cela, nos concepts. Des concepts sûrs et acceptés par tous, voilà la plate forme comme qui doit accueillir tout dialogue » (p. 26).

Comme chez Mudimbe, l'œuvre de NGAL se révèle comme un appel à la révolte. Or, disait Albert Camus, « dans toute révolte se découvrent l'exigence métaphysique de l'unité, l'impossibilité de s'en saisir, et la fabrication d'un univers de remplacement. La révolte, de ce point de vue, est fabricatrice d'univers » (11). Cependant, chez Mudimbe comme chez Ngal la révolte se solde par l'échec dans la mesure où Pierre Landu comme Giambatista VIKO finissent leurs aventures l'un dans un couvent, loin des hommes, voué à une vie de rites et de prières que la foi ne transfigure pas et l'autre dans des sanctuaires initiatiques (Cfr. 4^e page de couverture **Entre les eaux** et **Giambatista VIKO** ». C'est justement cette absurdité et cette ambiguïté qui caractérisent le roman existentialiste. C'est exactement à cause de ces constantes que les deux figures sous

examen échappent à la classification des productions littéraires post-coloniales en roman populaire, roman élitiste, roman intermédiaire, le baroque...

c) Au-delà du contenu.

«Seul le discours intérieur à l'Afrique pourra libérer le mien, enchaîné par un des sophismes dont seuls les occidentaux ont l'art », déclare Giambatista VIKO pendant qu'il persuade en ces termes : « j'ai toujours cru que l'écriture apportait une singulière réponse à l'existence » (12).

Cette écriture à laquelle Ngal et Mudimbe recourent à travers un discours à la fois ambigu et cohérent ne reflète ni le roman populaire, ni le roman dit élitiste, encore moins le roman intermédiaire ou le baroque. C'est une écriture qui s'apparente plus à l'écriture humaniste, autrement dit un discours de tendance universelle. Dans cette perspective, les critiques littéraires sont invités à considérer la dimension philosophique dans la tentative de classification des œuvres littéraires Négro - Africaines post - coloniales.

De cette manière, l'œuvre de MUDIMBE et celle de NGAL seront considérées comme des romans philosophiques dans la mesure où ce sont des oeuvres littéraires qui cherchent un sens philosophique. Toutefois, tout en reconnaissant que le roman philosophique existe dans la littérature congolaise post- coloniale, ce genre littéraire n'est pas aussi développé comme il l'est chez les humanistes occidentaux.

CONCLUSION

Comment résoudre le malaise qu'éprouvent les critiques littéraires en présence de l'écriture de MUDIMBE et celle de NGAL en ce qui concerne leur classification ? Une question qui trouve une lueur de solution lorsqu'on considère cette écriture comme relevant du roman philosophique.

L'on a remarqué, à travers cette communication, que le roman philosophique s'apparente à une oeuvre littéraire qui a un sens philosophique. Oeuvre littéraire bien illustrée par le roman existentialiste, le roman philosophique est attesté dans la littérature congolaise post- coloniale mais, à une fréquence qui n'approche pas celle du roman existentialiste. A cet effet, il est recommandé aux hommes de lettres congolais de fournir un effort pour aborder ce genre littéraire. J'ai dit et je vous remercie.

Notes

- (1) Michel Raymond, « Roman », in **Encyclopaedia Universalis**, corpus 16, 1998, p. 38.
- (2) Albert Camus, **L'homme révolté**, Gallimard, Paris, 1951, p. 324.
- (3) Jacques Lecarne, « SARTRE (Jean – Paul) », in **Encyclopaedia Universalis**, corpus 16, 1998, p. 422.
- (4) Albert Camus, **Op. Cit.**, p. 15.
- (5) Idem, **La peste**, Gallimard, 1947, pp. 6 – 7.
- (6) Cf. Idem, **L'homme révolté**, p. 25.
- (7) WOLE SOYINKA, **Les Interprètes**, traduction de Etienne Galle, Présence Africaine, Paris, 1991, 4^e page de couverture.
- (8) Jean - Paul Sartre, **Les Mots**, Gallimard, Paris, 1964, p. 111.
- (9) **Ibidem**, p. 210.
- (10) **Ibidem**, p. 211.
- (11) Albert Camus, **L'homme révolté**, p. 316.
- (12) Mbuil a Mpang Ngal, **Giambatista VIKO ou le viol du discours africain**, p. 12.

« MIGRITUDE », AMOUR ET IDENTITE. L'EXEMPLE DE CALIXTHE BEYALA ET KEN BUGUL.
Alpha Noël Malonga,
Université Marien Ngouabi

Les écrivains africains – ceux qui ont élu domicile en Occident comme ceux qui continuent de vivre en Afrique – produisent, depuis la décennie 1980, des œuvres aux forts accents de migritude. Par ce concept, nous entendons le désir et le fait de migrer mais aussi le désir et le fait de retourner au pays natal. Dans ces œuvres, notamment celles produites par les femmes, le diptyque amour-identité détermine le destin de nombreux personnages féminins qui entreprennent le voyage Afrique/Europe et /ou Europe/Afrique.

Chez les écrivaines, la littérature de la migritude est véritablement née dans les années 1990, après, toutefois, *Le Baobab fou* de Ken Bugul paru en 1982. Nous illustrerons notre propos avec les productions de Calixthe Beyala – écrivaine vivant en France –, notamment *Le Petit Prince de Belleville*²⁰⁸, *Maman a un amant*²⁰⁹, *Assèze l'Africaine*²¹⁰ et *Amours sauvages*²¹¹; et de Ken Bugul – écrivaine vivant en Afrique – dont les trois premiers romans publiés, à savoir *Le Baobab fou*²¹², *Cendres et braises*²¹³, et *Riwan ou le chemin de sable*²¹⁴ semblent proposer une dimension particulière et nouvelle du rapport de la femme africaine intellectuelle et « évoluée » à l'Afrique.

Notre projet consiste à montrer que dans le roman féminin d'Afrique noire francophone, seuls les personnages ayant migré qui inscrivent leur quête de bonheur amoureux dans le cadre de la mémoire identitaire, parviennent à atteindre leur objectif.

Afrique - Europe : amour et refus de soi

Les personnages féminins de Calixthe Beyala et Ken Bugul dans les romans de la migritude évoluent dans une situation du tragique, notamment dans le contexte de l'interaction migritude, amour et identité. Ils se trouvent alors coincés entre leur recherche du bonheur dans l'amour et leur quête irrépressible de la modernité, quoiqu'ils soient fous, pour Beyala, et beaux et intelligents, pour Bugul. « Le tragique, stipule André-Patient Bokiba, implique dans la conscience ou dans l'existence une crise intense, souvent mortelle, née de l'exacerbation d'exigences et de passions essentiellement antagonistes »²¹⁵. Le destin de ces personnages est alors tributaire de leur réaction devant le tragique.

Cette situation du tragique a pour conséquence, chez les femmes de Calixthe Beyala, la démesure et la violence verbale et chez celles de Ken Bugul une volonté de se résigner avant finalement de renoncer au combat. Les deux romancières sont marquées par la mêmeté de destins avec leurs personnages; elles les habitent, les scrutent, les façonnent de l'intérieur par une littérarité de l'introspection et même de la confession. L'intensité de l'écriture est alors à la hauteur de l'intensité osmotique entre les auteures et leurs personnages féminins.

Chez la majorité des personnages féminins beyaliens, la source du tragique est la rupture entre la réalité et le désir, la tradition et la modernité, le passé et le présent, la mémoire et l'identité à bâtir. Cette rupture s'exaspère avec le cycle des romans parisiens, romans de la migritude, à partir de *Le Petit Prince de Belleville* paru en 1992. En somme, les êtres de papier qui tournent inexorablement le dos à l'Afrique sombrent dans la fragilité et la précarité dans l'univers parisien de Belleville. La tentative d'explication de cet aspect à laquelle s'essaie Ambroise Kom s'avère judicieuse. En effet, ces personnages, « mal préparés à appréhender la complexité de leur milieu d'accueil, ne peuvent pas se présenter comme les apôtres d'un nouveau dialogue interculturel, ni encore moins proposer une nouvelle approche de l'identité africaine »²¹⁶.

La première exemplification de cet échec se manifeste avec Soumana, l'une des deux « mères » de Loukoum dans *Le Petit Prince de Belleville*. Elle a rejoint son mari, Abdou, en France et elle est sans-papier. L'apprentissage de ses droits de femme qu'elle entreprend aux côtés de Madame Sadock, une militante

²⁰⁸ Calixthe Beyala, *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.

²⁰⁹ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993.

²¹⁰ Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.

²¹¹ Calixthe Beyala, *Amours sauvages*, Paris, Albin Michel, 1999.

²¹² Ken Bugul, *Le Baobab fou*, Dakar, NEA, 1982.

²¹³ Ken Bugul, *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.

²¹⁴ Ken Bugul, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1998. Nous adoptons, pour les références bibliographiques relatives au corpus dans le corps du texte, les abréviations suivantes : MA pour *Maman a un amant*, AA pour *Assèze l'Africaine*, L pour *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, CB pour *Cendres et braise* et RCS pour *Riwan ou le chemin de sable*.

²¹⁵ André-Patient Bokiba, « Le tragique de l'identité dans les romans de Mudimbe », in Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou (édités par), *L'Afrique au miroir des littératures : mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris/Bruxelles, L'Harmattan/Archives et Musée de la Littérature, 2003, p. 253.

²¹⁶ Ambroise Kom, « Pays, exil, précarité chez Mongo Beti, Calixthe Beyala et Daniel Biyaoula », *Notre Librairie*, n° 138-139 « Actualité littéraire 1998-1999 », septembre 1999-mars 2000, p. 51.

féministe, débouche sur le rejet de l'Afrique. Soumana renie son identité africaine à tel point qu'elle refuse même d'entendre parler de son époux traditionaliste et de son retour en Afrique. Elle échoue et meurt à cause de son incapacité à établir une synthèse entre la civilisation africaine, la civilisation européenne et l'amour de son époux. L'unique désir qu'elle nourrit est de devenir actrice de cinéma, d'aller à Cannes pour y rencontrer un producteur. Cannes, par son festival du film, est le lieu où se déploie la civilisation occidentale dans toute sa splendeur mais aussi dans toute son arrogance. En outre, ce personnage attife son corps d'Africaine, avec des kilos superflus, d'habits relevant de la mode vestimentaire occidentale et déshonorant l'époux – ce qui est une forme de rébellion qui matérialise un processus de désamour. En outre, cela pose le problème de l'apparence corporelle, elle-même liée à l'identité.

Un autre cas est celui de Sorraya dans *Assèze l'Africaine*. Mariée à un Blanc, elle est signalée par son arrogance vis-à-vis de son entourage immédiat, de l'Afrique et de son époux. Elle meurt par suicide après quatre tentatives en deux ans de mariage. Sorraya échoue dans sa quête de la femme, de la personnalité et la modernité – quoiqu'elle ait tout pour réussir – parce qu'elle ignore les valeurs de douceur et de « soumission » de la femme africaine ; parce qu'elle rejette les vertus de générosité et de solidarité africaines en voulant être autre ; parce qu'elle est impatiente, égocentrique et mégalomane.

Le troisième exemple concerne Ève-Marie, l'héroïne d'*Amours sauvages*. Estimant avoir fait fortune par le truchement de la chair, elle arrache les racines qui la lient à l'Afrique en faisant venir sa mère du Cameroun à Belleville, et pose un acte des plus iconoclastes du point de vue africain : la répudiation de son époux, Pléthore Gerbaud, sans pour autant trouver le bonheur.

Chez Ken Bugul, le personnage-narrateur du même nom arrivé à Bruxelles pour ses études supérieures dans *Le Baobab fou*, échoue, lui aussi, dans sa quête de l'existence que l'Afrique ne peut lui offrir. En voulant découvrir et s'assimiler au Blanc, il tombe enceinte et avorte ; il découvre l'homosexualité ; il perd ses repères au niveau de son apparence corporelle ; il devient objet de curiosité pour de nombreux Blancs du fait de son corps noir et se fourvoie dans la prostitution. Les différentes facettes par lesquelles nous cernons Ken Bugul en Europe la projette loin du moule de l'éducation traditionnelle dans lequel est façonnée l'héroïne jusqu'à son départ d'Afrique. En Europe, ce personnage est coincé entre la volonté des Blancs de le monnayer du fait de la particularité de sa beauté et sa surprise de se découvrir travaillant avec son corps, mais aussi entre les préceptes de son éducation de femme africaine et l'attrait qu'il exerce sur de nombreux Blancs. Ken Bugul perd tout repère. Son séjour européen inscrit sa vie dans une logique de bouleversement jusqu'au moment où l'échec se matérialise par un retour précipité en Afrique.

Retour précipité en Afrique, tel est également le sort de Marie Mbaye alias Marie Ndiaga, l'héroïne de *Cendres et braises*. Cette femme tombe amoureuse de Y., un Français, et accepte de le suivre à Paris. Elle y découvre que Y. est marié et aime son épouse, alors qu'elle doit vivre seule dans un appartement assez huppé. Ainsi passe-t-elle, dans un quartier riche de Paris, Paris 6^e, « cinq années de drames, de tourmentes (...) le bout du tunnel n'était pas toujours visible » (CB, p. 105). Elle doit supporter l'alcoolisme et subir la violence de son amant blanc. Elle éprouve en permanence un sentiment de culpabilité pour usurpation d'époux, parce que la législation française ne permet pas à l'homme d'afficher sa polygamie. Instruite, comme toutes les héroïnes de l'auteure d'ailleurs, Marie Mbaye perçoit d'abord l'union maritale ou conjugale avec le Blanc comme le ferment de son total accomplissement dans un procès de complet refus de la condition traditionnelle de la femme africaine d'autant plus que « Y. était un homme élégant, très distingué » (CB, p. 71) et intelligent. *Cendres et braises* peut alors se lire comme l'expression d'un dépit du fait des espoirs déçus.

Ces femmes romanesques de Calixthe Beyala et Ken Bugul ont en commun la fuite de soi, la passion de faire leur la pensée, la psychologie et le mode de vie du Blanc même de manière involontaire parfois, de se fondre en l'autre autant qu'elles partagent la volonté de gommer, de désincruster la mémoire et leur identité africaines. Aussi jalousie, larmes, dépression... mort de la vie – corollaire de la désidentification – les caractérisent-elles.

Europe - Afrique : amour et mémoire identitaire

Deux figures de femmes, M'ammayam dans *Maman a un amant* et Assèze dans *Assèze l'Africaine*, réussissent leur subversion et leur quête de bonheur : à l'image de la femme-étoile de la cosmogonie éton, elles font des concessions et acceptent de restaurer le dialogue avec l'homme, étant donné que « chez le Nègre, on a toujours penché du côté du cœur » (MA, p. 298).

M'ammayam, sans se laisser éblouir par le mirage de l'Occident alors qu'elle est déjà chef de sa fabrique de bracelets regagne le toit conjugal pour y redonner la lumière vitale tandis qu'elle a une alternative : devenir l'épouse de Monsieur Tichit, son amant français et blanc dont l'instruction et la richesse matérielle s'affichent à travers son appareil discursif et son apparence corporelle. Monsieur Tchichit aurait garanti davantage l'émancipation à multiple facettes du personnage féminin. Le choix de M'am est dicté par l'amour pour « ses » enfants et son époux auxquels elle doit assurer un bon rythme de vie. L'amour de M'am pour autrui fonde finalement la forme la plus directe, la plus riche de son accomplissement, de son émancipation. Cette

femme beyalienne recherche une harmonie psychique, ce que Étienne Galle désigne par « l'épiphanie du dynamisme psychocosmique »²¹⁷ qui se nourrit des valeurs de vie africaines et occidentales. Elle obéit de ce point de vue au programme de l'auteure pour qui la femme subvertie, accomplie et émancipée est « intelligente (...) pleine de bon sens, de sens d'organisation et de créativité » (L, p. 152). Aussi M'am est-elle heureuse, comme en témoigne le narrateur Loukoum :

(...) mon papa reprend du poil de la bête et M'am frissonne devant lui comme une Scarlett, et tout est limpide autour d'eux comme une illusion. Ils sont heureux, ces Nègres de Belleville, avec cet amour qui les ensanglante comme un coucher de soleil (MA, p. 298).

La seconde figure qui dit son bonheur (Cf. AA, p. 348) – ce cas est unique dans les fictions narratives de Beyala –, Assèze, hisse, tout au long de son itinéraire, l'Afrique au rang d'espace de référence et de repère. L'itinéraire cyclique de ce personnage va de son village natal à Paris, en passant par Douala, avec, à la fin du roman, un voyage Paris-village natal-Paris. Cet itinéraire est un véritable parcours initiatique de la femme africaine, synthèse de l'humanité, c'est-à-dire celle qui est façonnée avec les valeurs vitales de l'Afrique et de l'étranger, dans un procès d'interpénétration des cultures, de quête de soi et de l'autre. L'itinéraire d'Assèze dessine un cercle, figure géométrique qui symbolise la plénitude. Cet aspect cyclique induit la convocation du mythe kongo de la création du monde. Au centre de ce mythe cosmogonique se trouve un hermaphrodite qui, après avoir accompli le tour d'un palmier connaît une bipartition en homme et en femme, figuration de l'équilibre, de l'harmonie de la vie et de la complétude. Le voyage d'Assèze, qui a tous les ingrédients d'un récit de voyage : départ, épreuves, victoire, retour chez soi ainsi que « la dialectique narrative du dehors et du dedans »²¹⁸, est odysseien : l'héroïne, après avoir conquis la Toison d'or (l'époux et le bonheur) retourne dans son village « plein[e] d'usage et raison »²¹⁹.

L'héroïne veut se départir de la souillure des épreuves européennes en regagnant son pays natal, espace privilégié d'assomption, de transcendance et d'accomplissement de soi avant de retourner vivre sa vie amoureuse en Europe. Ce retour au village avec l'époux français et blanc pour y célébrer le mariage est aussi à interpréter comme une plongée dans les profondeurs de la mémoire, qui s'érige en fondation de l'union du couple quoiqu'il soit mixte, et comme une découverte, une connaissance de l'Afrique par le Blanc, et comme une « mise à jour des conditions » des relations entre époux et de leur relation au monde, pour reprendre l'idée de Jean-Marc Moura²²⁰.

Les récits de Ken Bugul fonctionnent différemment en ce sens que les personnages ne retournent pas au pays natal avec la Toison d'or, mais celle-ci les y attend. Ces femmes entreprennent des voyages pour rien. Pour elles le cercle n'est pas symbole de la complétude, mais plutôt un parcours initiatique qui permet de mesurer la préciosité de l'ancrage aux racines culturelles.

Dans *Le Baobab fou*, Ken Bugul entreprend un retour au village natal pour prendre du recul. Du reste l'attitude silencieuse du personnage devant le baobab signifie sa réconciliation avec la réalité traditionnelle africaine et sa réintégration dans celle-ci. Plus prégnant est le destin de la narratrice-personnage de *Cendres et braises* et *Riwan ou le chemin de sable*, intellectuelle « évoluée » dont la vie est meurtrie par les tumultes d'une longue quête non pas d'identité, mais d'identification en Europe et dans des cités africaines. Pour ce personnage, le retour au village s'appréhende comme un tremplin pour l'harmonie identitaire. L'héroïne de Ken Bugul choisit de devenir la vingt-huitième épouse d'un marabout. Aussi témoigne-t-elle : « Je fonctionnais dans mon milieu familial, avec des repères de mon environnement et les repères de mon éducation traditionnelle » (RCS, p. 181). L'intelligence de ce(s) personnage(s) n'est certainement pas étrangère à ce choix de vie.

Au total, les femmes qui intègrent la mémoire à l'interaction migratoire et amour finissent par connaître le bonheur, quel que soit le lieu – Afrique ou Europe – dans lequel elles choisissent de vivre. La mémoire donne à l'homme de demeurer homme ; la mémoire incruste en l'homme, de manière indélébile, son identité. C'est dans cette visée que Umberto Eco note :

C'est la mémoire du passé qui nous dit pourquoi nous sommes ce que nous sommes et nous donne notre identité. Et les individus le savent, comme ces enfants trouvés qui se forcent à découvrir leurs

²¹⁷ Étienne Galle, *L'Homme vivant de Wole Soyinka*, Paris, Silex, 1987, p. 223.

²¹⁸ János Riesz, « 'Retour au pays natal' dans *La Fabrique de cérémonie* (2001) de Kossi Efoui », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, n° 3 « Voyages », 2003, p. 63.

²¹⁹ Joachim Du Bellay, *Les Regrets*, 1558.

²²⁰ Jean-Marc Moura, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Champion, 1998, p. 15.

origines pour guérir de ce manque physionomique qui les rend malheureux, psychologiquement imprécis, défigurés, parce que sans visage²²¹.

L'amour, l'équilibre, le bonheur ne peuvent se soustraire à la gémellité qui est à l'origine du monde. Aussi notre constatation corrobore-t-elle celle de Bernard Urbani quand il fait remarquer : « Un homme et une femme c'est encore et toujours le commencement du monde ! »²²²

Cette facette thématique paraît, chez Calixthe Beyala, comme une mise en scène des idées défendues par l'auteure en marge de sa production littéraire. Toutefois, les fictions narratives de l'écrivaine offrent de découvrir que seuls les personnages féminins qui inscrivent leur quête d'émancipation et de bonheur dans une perspective de métissage culturel – avec une bonne touche de mémoire identitaire – et du dialogue avec l'homme – quelles que soient ses origines et sa condition – atteignent leur objectif, devenant de ce fait des agents de changement pour la positivité de l'Afrique.

Chez Calixthe Beyala, l'interaction « migritude, bonheur amoureux et identité » ne peut ainsi être réalisée que par la conjugaison de l'intériorité et l'extériorité, par la synthèse des valeurs de vie de l'Afrique et de l'Occident, par la modernité en somme. Cela indique, tel le remarque Martin Kalulambi Pongo, lui-même considérant une réflexion de V.Y. Mudimbe dans son essai *Tales of Faith. Religion as Political Performance in Central Africa* (London, The Althone Press, 1997, p. XII), « que chaque modernité est du point de vue existentiel, une forme de “cultural ibridation witnessing to contemporary dynamics of dialogues between peoples and histories” »²²³. Cette modernité devient la mémoire identitaire de l'universalité. La subversion des personnages féminins de Calixthe Beyala se dresse de ce fait en prétexte pour « penser autrement l'Afrique » et pour revendiquer la réinvention de l'Afrique.

La réalité est autre chez Ken Bugul qui envisage le triptyque immigritude, bonheur amoureux et identité dans une perspective d'échec. En effet, cette écrivaine milite pour une émancipation féminine thérapeutique voire cathartique en proposant que la femme soit d'abord en harmonie avec elle-même quel que soit son régime matrimonial. Aussi cette romancière confie-t-elle à Boniface Mongo-Mboussa :

« Pour moi l'écriture du *Baobab fou*, de *Cendres et braises* et de *Riwan ou le chemin de sable* est une écriture "thérapeutique". Il y a dans ces trois livres une volonté de revenir sur soi. Ça m'a permis de libérer des choses enfouies en moi (...) »²²⁴.

Ce discours de la romancière trahit l'élan autobiographique de sa littérature. Celui-ci se vérifie d'ailleurs par sa conformité au pacte autobiographique tel qu'il est établi et défini par Philippe Lejeune²²⁵. Le premier roman affiche son caractère autobiographique par le fait que la narratrice-personnage porte le même nom que l'auteure, Ken Bugul. Dans le deuxième roman, l'héroïne narratrice est nommée Marie Mbaye, alias Marie Ndiaga. Ce nom évoque l'identité réelle de la romancière : Mariétou Mbaye. Le prénom, Marie, que porte le personnage prend l'apparence d'un masque derrière lequel l'auteur cache son prénom, Mariétou, à l'instar de Michel Leiris qui décide de s'appeler Micheline dans *L'Âge d'homme*²²⁶. Dans le troisième roman, la narratrice et personnage central est en fait Marie Mbaye dont le destin croise ceux d'autres femmes.

Les romans de la migritude de Ken Bugul se lisent comme une multiplication de la même histoire. Ainsi *Cendres et braises* commence-t-il là où s'achève *Le Baobab fou*. Ces deux œuvres dressent l'itinéraire de la tourmente identitaire de l'héroïne-auteure. *Riwan*, récit de l'harmonie identitaire, se situe, faut-il le répéter, dans un entrecroisement du destin de la narratrice avec ceux d'autres femmes fidèles aux traditions africaines et partisans d'un féminisme authentiquement africain. Celui-ci vise d'abord le bonheur amoureux de la femme quel que soit le régime matrimonial de son époux.

Ken Bugul invite l'Homme à réfléchir sur les notions de féminisme et de bonheur au sein d'une relation amoureuse. Féminisme et polygamie seraient-ils incompatibles ? De ce fait la polygamie peut être un pan de la modernité si tant est qu'elle permet à la femme de vivre une épiphanie amoureuse en conformité avec ses repères culturels et spirituels.

²²¹ Umberto Eco cité par Komlan Gbanou Sélom, « Les voyageurs de l'infini : Tierno Monenembo et ses doubles », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, n° 3 « Voyages », 2003, p. 53.

²²² Bernard Urbani, « Voyage au bout de la nuit et de la vie. La Nuit sacrée et Les Yeux baissés de Tahar Ben Jelloun », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, n° 3 « Voyages », 2003, p. 101.

²²³ Martin Kalulambi Pongo, « Penser autrement l'Afrique ou Mudimbe et le miroir des Amériques », in Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou (édités par), *L'Afrique au miroir des littératures : mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris/Bruxelles, L'Harmattan/Archives et Musée de la Littérature, 2003, p. 218.

²²⁴ Boniface Mongo-Mboussa (propos recueillis par), « La passion de la liberté. Entretien avec Ken Bugul. », *Notre Librairie*, n° 142 « Actualité littéraire 1999-2000 », octobre-décembre 2000, p. 105.

²²⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, Coll. « Points/Essais », 1996, p. 29-31.

²²⁶ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Folio, 1973, p. 114. Cité par Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 30.

Deux itinéraires de quête du bonheur amoureux se dessinent : Afrique - France - Afrique - France pour les personnages féminins de Calixthe Beyala, et Afrique - Europe - Afrique pour ceux de Ken Bugul. Dans un cas comme dans l'autre, ce bonheur n'est possible que dans une logique de retour temporaire ou définitif et d'ancrage au pays natal. Le bonheur amoureux, dans le contexte de la migration, est tributaire de la fidélité à son identité.

Calixthe Beyala et Ken Bugul proposent deux démarches – se croisant par quelques points de convergence – du fait des domaines spatiaux différents qu'habitent ces deux auteures. Car ceux-ci participent, par un jeu d'influence, à la construction de l'identité et du mode de pensée de l'individu. Aussi Odile Cazenave a-t-elle raison lorsqu'elle affirme :

En définitive, si le facteur lieu/déplacement géographique se montre déterminant dans la transformation des personnages chez les écrivains femmes africaines, le lieu d'écriture/d'implantation de l'écrivain l'est tout autant²²⁷.

Ainsi, la force expressive des projets des deux auteures est liée à l'état de vie de chacune d'elle. L'intensité de leurs écritures est alors à la hauteur de leurs visions de l'interaction entre la migration, le bonheur amoureux et l'identité. En effet, les démarches proposées ont des propensions autobiographiques. Elles correspondent partant à deux conceptions du féminisme qui reflètent ce que Irène Assiba d'Almeida appelle « une multiplicité de discours féministes placés dans de diverses aires géographiques du monde et [qui] demeurent influencés par leur emplacement »²²⁸.

Quoique les discours féministes de Beyala et de Bugul paraissent différents, quoiqu'ils proposent donc une diversité de féminismes et/ou de voies d'émancipation, ils ont en commun l'ancrage dans l'identité africaine. Celle-ci s'ouvre à celle de l'autre, en l'occurrence l'Européen, dans l'ensemble de notre corpus. L'émancipation sinon le féminisme est un accomplissement dans l'altérité. Et, le féminisme qui vaille est celui qui se confond avec l'épanouissement. Celui-ci, à son tour, est tributaire de l'autre, de la connaissance de l'autre, de la *co-naissance*. En effet, toute expérience de vie, même négative, avec autrui participe de cette *co-naissance*.

Références bibliographiques

- Assiba d'Almeida Irène, « Problématique de la mondialisation des discours féministes africains », in Danielle de Lame et Chantal Zabus, *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature, Volume II : littérature*, Tervuren (Belgique)/Paris, Musée royal d'Afrique centrale/L'Harmattan, 1999, p. 27-47.
- Beyala Calixthe, *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.
- Beyala Calixthe, *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993.
- Beyala Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.
- Beyala Calixthe, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995.
- Beyala Calixthe, *Amours sauvages*, Paris, Albin Michel, 1999.
- Bokiba André-Patient, « Le tragique de l'identité dans les romans de Mudimbe », in Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou (édités par), *L'Afrique au miroir des littératures : mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris/Bruxelles, L'Harmattan/Archives et Musée de la Littérature, 2003, p. 257-263.
- Bugul Ken, *Le Baobab fou*, Dakar, Abidjan, Lomé, N.E.A., 1982.
- Bugul Ken, *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- Bugul Ken, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999.
- Cazenave Odile, « Roman africain au féminin et immigration : dynamisme du devenir », in Danielle de Lame et Chantal Zabus, *Changements au féminin en Afrique noire. Anthropologie et littérature, Volume II : littérature*, Tervuren (Belgique)/Paris, Musée royal d'Afrique centrale/L'Harmattan, 1999, p. 49-69.
- Chanda Tirthankar (propos recueillis par), « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *Notre Librairie*, n° 151 « Sexualité et écriture », juillet - septembre 2003, p. 40-44.
- Du Bellay Joachim, *Les Regrets*, 1558.
- Galle Étienne, *L'Homme vivant de Wole Soyinka*, Paris, Silex, 1987.
- Kalulambi Pongo Martin, « Penser autrement l'Afrique ou Mudimbe et le miroir des Amériques », in Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou (édités par), *L'Afrique au miroir des littératures : mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris/Bruxelles, L'Harmattan/Archives et Musée de la Littérature, 2003, p. 213-228.

²²⁷ Odile Cazenave, « Roman africain au féminin et immigration : dynamisme du devenir » in Danielle de Lame et Chantal Zabus, *Changements au féminins en Afrique noire. Anthropologie et littérature, Volume II : littérature*, Tervuren (Belgique)/Paris, Musée royal d'Afrique centrale/L'Harmattan, 1999, p. 68.

²²⁸ Irène Assiba d'Almeida, « Problématique de la mondialisation des discours féministes africains », in Danielle de Lame et Chantal Zabus, *op. cit.*, p. 43.

- Kom Ambroise, « Pays, exil, précarité chez Mongo Beti, Calixthe Beyala et Daniel Biyaoula », *Notre Librairie*, n° 138-139 « Actualité littéraire 1998-1999 », septembre 1999 - mars 2000, p. 42-55.
- Komlan Gbanou Sélom, « Les voyageurs de l'infini : Tierno Monenembo et ses doubles », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, n° 3 « Voyages », 2003, p. 43-61.
- Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975, Coll. « Points/Essais », 1996.
- Mongo-Mboussa Boniface (propos recueillis par), « La passion de la liberté. Entretien avec Ken Bugul. », *Notre Librairie*, n° 142 « Actualité littéraire 1999-2000 », octobre - décembre 2000, p. 104-106.
- Moura Jean-Marc, *La Littérature des lointains. Histoire de l'exotisme européen au XX^e siècle*, Paris, Champion, 1998.
- Riesz János, « 'Retour au pays natal' dans *La Fabrique de cérémonie* (2001) de Kossi Efoui », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, n° 3 « Voyages », 2003, p. 63-78.
- Urbani Bernard, « Voyage au bout de la nuit et de la vie. *La Nuit sacrée* et *Les Yeux baissés* de Tahar Ben Jelloun », *Ponts : langues, littératures, civilisations des pays francophones*, n° 3 « Voyages », 2003.

**DE LA PROBLEMATIQUE DES IDENTITES DANS LE ROMAN AFRICAIN. CAS DE L'AVENTURE
AMBIGUË DE CHEIKH HAMIDOU KANE.**

**Par J.P Kankwenda ODIA
Université de Lubumbashi**

Introduction (1)

L'aventure ambiguë de Cheikh HAMIDOU KANE nous sert de cadre référentiel et de corpus pour poser la problématique des identités dans le roman africain en général. Par une approche philosophique de type hégélien, nous démontrons sur base de *la philosophie de l'Esprit d'Iéna* (œuvre de jeunesse de Hegel) que toute la problématique des identités dans le roman africain se dessine sous forme de différence, d'assimilation et de métissage. La différence c'est l'affirmation de soi ; l'assimilation c'est l'aliénation ; le métissage, l'hybridisme. Ce concept de métissage nous donne l'occasion de comprendre au sens hégélien du terme, l'identité comme résultat d'un processus de reconnaissance réciproque entre le singulier et l'universel, processus conçu comme dépassement d'un conflit antérieur dans une réconciliation, elle-même toujours sujet d'éclatement possible. Vu sous cet angle l'identité du moi devient ouverture à l'autre, quête et conquête de l'équilibre entre le singulier et l'universel.

Pour atteindre notre objectif nous avons divisé notre communication en trois parties :

- 1) De l'approche philosophique du concept d'identité selon la Philosophie hégélienne
- 2) De *l'aventure ambiguë* comme aventure identitaire.
- 3) De la problématique des identités dans *l'aventure ambiguë*.

I. De l'approche philosophique de l'identité

L'identité est conçue comme le résultat d'un processus de socialisation qui permet à chaque individu de se faire « reconnaître par les autres et à la fois accomplir les meilleures performances possibles »(2) Ce processus de socialisation, comme ce que Hegel décrit dans *la philosophie d'Iéna*, est pour nous « extériorisation du subjectif et intériorisation de l'objectif dans la constitution du monde social »(3) c'est-à-dire individualisation et construction du monde social.

Cela se fait selon l'unité dialectique de trois médiations entre «sujet et l'objet, considérées comme trois modèles de relation dialectiques ayant une valeur comparable : la représentation symbolique, le processus du travail et l'interaction sur base de réciprocité»(4)

1. La représentation symbolique est le milieu où se déroule l'appropriation de l'objet par le sujet. Dans la philosophie hégélienne, le langage en tant que système culturel, est ce milieu, qui dans l'ordre des phénomènes sociaux et naturels (ou existentiel) constitue l'universel. Celui-ci précède « ... toute existence individuelle et impose ses catégories fondamentales à l'individu... »(5). C'est que dans la perspective hégélienne le singulier (l'individuel) n'est que la concrétisation de l'universel c'est-à-dire l'universel qui se donne un contenu, se particularise et se réalise dans l'individu comme sujet de l'histoire.
2. Le processus du travail. La sphère du travail et de l'échange, constituent la racine de la reconnaissance réciproque. Par le travail l'homme s'auto engendre et se réalise comme subjectivité et comme objectivité. Il s'agit de «la division du travail et de l'échange des produits » du travail qui créent une réciprocité de comportements ; et en fournissent le modèle sous forme de contrat dans lequel la parole proférée acquiert une valeur normative»(p.85)
3. La dialectique de l'interaction. C'est la reconnaissance réciproque, « réconciliation d'un conflit antérieur et donc aboutissement d'un processus social». Alors l'identité est la connaissance de ce que l'identité du Moi n'est possible que grâce à l'identité de l'autre qui me reconnaît, identité elle-même dépendant de ma propre connaissance. Cette approche philosophique nous permet de remettre en cause toute forme d'identité qui se définit en termes de refus d'altérité ou en termes d'assimilation (aliénation). Elle met, par contre, en exergue la définition de l'identité en terme du Singulier qui se reconnaît dans l'universel et vice versa. Il s'agit là d'un métissage, compris comme lieu d'appropriation de l'objet par le sujet (l'individualisation de l'universel), comme réciprocité entre système de production et modes vécus des relations sociales (interaction du travail comme reconnaissance réciproque entre identité en conflits).

Mais dans cette communication nous nous servons de la représentation symbolique et de l'interaction sur base de réciprocité pour bien cerner la problématique des identités dans l'*aventure ambiguë* de Cheik HAMIDOU Kane.

II. L'aventure ambiguë ou ambiguïté identitaire

Dans sa lettre à son fils Maurice Thorez, Aimé Césaire écrivait presque ceci :
« il y a deux manière de se prendre : soit se murer dans le particulier (singulier) soit se diluer dans l'universel », il s'agit là d'un véritable dilemme de type cornélien dont la voie de sortie heureuse ne peut être que le métissage culturel. Et c'est dans ce cadre identitaire que se meut l'*aventure ambiguë* de Cheik Hamidou Kane tant au niveau de l'intrigue que de ses héros. En voici le récit : le peuple diallobé, habitué à vivre selon ses traditions et ses coutumes avait toujours mis à l'index les valeurs de la modernité occidentale. Pour parer à toute éventualité il avait toujours vécu sous l'impulsion d'un guide spirituel, véritable gardien des valeurs spirituelles des diallobés et en même temps présence répressive contre toute intrusion culturelle étrangère. Le foyer ardent était un lieu d'initiation et une école de vie qui recevait comme disciples les enfants doués et promis à la gestion spirito-culturelle du peuple Diallobé : tous issus de la classe des nobles et de la famille royale.

Le maître Thierno, le fou et d'une manière inavouée Samba Diallo représentent cette tendance à l'enracinement et à la perpétuation des traductions et coutumes ancestrales des Diallobés. Mais l'avancée inexorable de la modernité occidentale fléchit la classe royale. La grande Royale, le chef de Diallobé et le Chevalier, père de Samba Diallo, comprennent qu'il faut résister et se battre pour survivre. Et ils décident d'envoyer leurs enfants à l'École étrangère. C'est une contrainte malgré leur réticence car ils n'ont pas assez de substance pour demeurer eux-mêmes. La Grande Royale, l'incarnation de l'Afrique traditionnelle, en éprouve le besoin et en regrette les effets. Voilà ce qu'elle en dit :

« l'école où on pousse les enfants tuera en eux ce qu'aujourd'hui nous aimons et conservons avec soin, à juste titre. Peut-être notre souvenir lui-même mourra-il en eux. Quant ils nous reviendront de l'école, il en est qui ne nous reconnaîtront jamais ».(6)

Le Chevalier, père de Samba Diallo, trouve que pour vivre il faut se compromettre. L'école nouvelle est un mal nécessaire. Et de s'écrier en ces mots :

«S'il ne s'agissait encore que de nous, que de la conservation de notre substance le problème eût été moins compliqué... nous eussions choisi de disparaître que... de céder. Mais nous sommes les derniers hommes au monde à posséder Dieu tel qu'il est véritablement dans son unité... Comment le sauver ? Lorsque la main est faible, l'esprit court de grands risque car c'est elle qui le défend ».(7)

Le chef des Diallobés constate et entérine aussi cette impuissance de la culture africaine à résister à la modernité (ou culture occidentale). Il ne veut pas être, pour les Diallobés, l'obstacle à contourner, mais celui qui leur permet une ouverture vers l'extérieur : il leur demande tout simplement d'aller à l'école étrangère afin d'éviter que leurs enfants ne meurent et qu'ils ne soient réduits en esclavage car, estime-t-il, la misère pourra s'installer chez eux et leurs cœurs pourront être pleins de ressentiments.

Ainsi la résistance à la culture occidentale (école nouvelle) est entraîné de céder ; et Samba Diallobé est envoyé en Europe. Le maître Thierno meurt de chagrin, le chef d'œuvre de sa vie ou ce que croyait être, l'a trahi. Le fou, dans son langage d'un forcené, s'adresse au maître pour déplorer la puissance de l'occident en ces mots : *« le Chaos obscène est dans le monde et le défie, il faut le repousser »*. Mais tout se transforme, le maître Thierno est mourant il doit passer le relais à Demba, le condisciple de Samba Diallo. Le nouveau maître (DEMBA) représente le changement et la mort des traditions et des coutumes des Diallobés. La Grande Royale trouve en lui le symbole des valeurs de la modernité. Ce constat amer qu'elle fait à l'endroit du nouveau maître le prouve :

« Il n'a pas, il n'aura jamais ce goût du vieil homme qui préfère les valeurs traditionnelles aux valeurs triomphantes qui nous assaillent. Ce jeune homme est téméraire. Le sens du sacré ne le paralyse pas. C'est un ouïste. Mieux que tout autre il saura accueillir le monde nouveau »(8)

Comme si cela était inscrit dans son programme d'action, Demba le nouveau Maître modifie l'horaire des activités du *foyer Ardent*, intime l'ordre aux Diallobés d'envoyer leurs enfants à l'école étrangère. S'inspirant de versets canoniques, il les exhorte en ces termes *« Le prophète a dit : vous irez chercher la science s'il le faut, jusqu'en Chine »*(9). Cette exhortation eut à porter un coup fatal aux traditions et coutumes des Diallobés. Rentré au pays sur recommandation du chef des Diallobés afin de présider aux destinées de son peuple, Samba Diallo se découvre métis culturel. Il lui paraît difficile d'assumer ses responsabilités de chef et de gardien des traditions des Diallobés. C'est un être hybride qui nous décrit son drame existentiel de cette manière-ci :

« je ne suis pas un pays des Diallobés distinct face à l'occident distinct, et appréciant d'une tête froide ce que je puis lui prendre et ce qu'il faut que je laisse en contre partie. Je suis devenu les deux. Il n'y a pas une

tête lucide entre deux termes d'un choix. Il y a un nature étrange, en détresse de n'être pas deux »(10)

Samba Diallo est un être écartelé, il n'a pas une identité fixe ; il nage au gré de vagues identitaires. Il se sait perdu et implore son maître mort pour qu'il le remette aux pas. Il lui adresse au delà de la vie cette prière :

« Toi, qui ne t'es jamais distrait de la sagesse des ténèbres, qui, seul détiens la parole, et as la voix forte suffisamment pour rallier et guider ceux qui se sont perdus, j'implore en grâce ta clameur dans l'ombre, l'éclat de ta voix afin de me ressusciter à la tendresse secrète ».

Cette incapacité à se réintégrer dans ses traditions et cultures ancestrales fait apparaître Samba Diallo aux yeux du fou comme un destructeur, un infidèle. L'homicide dont il est victime de la part du fou est une tentative de la restauration de l'ordre ancien détruit par le modernisme occidental.

Bref, comme dans *ANTIGONE* Euricyde l'héroïne est condamnée pour avoir foulé aux pieds les lois de la cité (le singulier) au nom des lois divines (l'universel), Samba Diallo est tué pour avoir nié sa propre culture (tradition) au nom du modernisme.

III. De la problématique des identités dans l'*aventure Ambiguë*

Dans l'univers romanesque de Cheikh HAMIDOU la problématique des identités culturelles s'articule autour de trois pôles : l'affirmation, l'aliénation et le métissage.

A) De l'affirmation de soi.

A ce niveau l'identité culturelle est un résultat d'un processus de socialisation conçu en termes d'intériorisation « des valeurs, des normes, des dispositions d'un groupe d'origine auquel appartient l'individu »(12).

Il y a là une forme d'unité sur laquelle les membres de ce groupe se reconnaissent et qui se manifestent à travers certaines valeurs communes, langue, divinité, terre (ou localité de résidence) et mémoire collective.

L'aventure ambiguë nous en donne une illustration. Chaque Diallobés est ancré dans sa culture ancestrale traditions ; et ne peut jamais s'en démarquer. Il est aussi contraint de la conserver, la reproduire et la léguer à la postérité !

Le Maître Thierno, Samba Diallo, le Fou et bien d'autres héros symbolisent au niveau de leurs actions respectives ce moment d'enracinement à la culture. Le "Foyer ardent" est ce lieu symbolique de la conservation et de la transmission de des traditions Diallobés. Les dialogues entre le Fou et le maître Thierno, les remords qui rongent le cœur de Samba Diallo après son retour au pays et son incapacité assumer son historicité, constituent un réquisitoire contre les valeurs de modernité incarnées par l'occident. Ce réquisitoire est doublé d'un refus de tout ce qui est étranger, de tout ce qui est ouvert vers l'extérieur, de tout ce qui favorise la communication avec l'autre ; bref c'est un véritable ghetto culturel qui s'inscrit en faux contre tout universalisme, un véritable suicide qui se transforme en un homicide. Le Fou tue Samba Diallo parce qu'il est incapable d'être l'incarnateur et le défenseur promis des valeurs traditionnelles des Diallobés. Violence aveugle d'une identité qui se replie sur elle-même, le fou est le discours du même, une nostalgie de l'être qui est entraîné de se néantiser.

B) De l'identité culturelle comme aliénation de soi

Dans l'*aventure ambiguë*, la nouvelle école est une aliénation : elle est véhicule de la culture occidentale, présentée sous forme de l'université. C'est une contrainte existentielle à laquelle les Diallobés ne peuvent se soustraire. Ils sont obligés de se renier pour ne pas être dépassés par les événements. Cela, parce que leur culture est fragile et ne peut pas résister aux assauts du modernisme occidental. Tout ceci se constate dans la prise de position des héros de *l'aventure ambiguë*.

Le Chevalier, nourri des sentiments d'impuissant mêlés au fatalisme, déclare que « lorsque la main est faible, l'esprit court de grands risques car c'est elle qui le défend »(13). Pour lui, le triomphe du modernisme (occidentaliste) sur la tradition est certaine ; l'aliénation, totale. Tout le monde tremble de convoitise devant l'occident et sa culture. Ce que, eux-mêmes qualifient du « mal des ardents que l'occident répand » (14). Un mal qui ronge la culture des Diallobés et tuera en eux ce qu'ils aiment le plus. La grande Royale le déplore dans l'âme. Le nouveau Maître des Diallobés, DEMBA, est ce moment fort de sortie de soi, d'ouverture, d'aliénation et de perte d'identité des Diallobés. Mais son adresse à la foule le jour de son investiture, il fait cette exhortation : « Allez chercher la science jusqu'en Chine ». Bref, l'école étrangère et la nouvelle philosophie du

nouveau maître témoignent de la constitution d'une identité aliénée, négatrice des traditions ancestrales des Diallobés.

C) De l'identité comme conséquence du métissage

Le retour de Samba Diallo dans le pays des Diallobés marque le moment du métissage culturel, d'une identité métissée et d'hybridité identitaire.

C'est le moment de la reconnaissance de l'autre comme enrichissement et réalisation de moi-même (du moi). Cette identité est une conséquence d'une socialisation comprise comme processus d'interaction entre cultures débouchant sur une reconnaissance réciproque du singulier et de l'universel.

Samba Diallo lui-même se découvre lui-même métis culturel. A ce sujet, il n'est pas un pays des Diallobés distinct, face à un occident distinct, il est devenu les deux, une tête lucide entre deux termes d'un choix. Il a une nature étrange en détresse de n'être pas deux (15).

Cette double identité est une symbiose, une forme d'osmose qui résout et dissout tout antagonisme socioculturel. La cité future dont parle le chevalier est faite de ce métissage des cultures. C'est ainsi qu'il nous dit que cette cité future, grâce à son fils, ouvrira ses baies sur l'abîme, d'où viendront de grandes bouffées d'airs sur leur corps desséchés, sur leurs fronts altérés. Et cette cité naissante doit être leur œuvre, à tous, Hindous, Chinois, Sud américains, nègres, Arabes...(16)

IL s'agit, ici, d'un multiculturalisme comme fondement et mode d'être d'une.

Conclusion et perspectives

La problématique des identités dans *L'AVENTURE AMBIGUË* de Cheikh HAMIDOU KANE se résume en trois termes : Affirmation, aliénation, métissage.

Le processus de socialisation qui les produit repose sur un présupposé l'unité du monde social. Et il se comprend en termes d'intériorisation des valeurs fondamentales de la société traditionnelle et d'intégration des valeurs des modernités.

Or l'approche philosophique nous permet de comprendre le monde social comme fait d'hétérogénéité d'actions et d'interaction. Dans cette perspective l'identité se définit dans le sens d'une reconnaissance réciproque entre le singulier et l'universel. Et cette reconnaissance est sous-tendue par une dialectique d'interaction qui se manifeste au niveau de la représentation symbolique comme appropriation de l'objet par le sujet, au niveau de l'identité d'origine et les valeurs de modernité comme la dialectique interaction travail, au niveau de l'interaction individu et société par la reconnaissance réciproque comme identité du moi.

Conséquences d'une telle considération de l'identité :

L'identité devient dépassement des conflits identitaire, toujours permanents « une réconciliation d'un conflit antérieur ». Ce que l'identité n'est pas conséquence d'une intersubjectivité. Elle est quête de soi et conquête de l'autre c'est-à-dire elle vit d'enrichissement. L'identité est dynamisme ; on ne peut la déterminer, envisager ce qu'elle sera. Elle n'est pas la même partout, elle est complexe et une dispersion dans l'espace existentiel.

Notes

- (1) *Toute la problématique de cette communication est tiré de l'ouvrage de Claude Dubar, La socialisation construction des identités sociales et professionnelles (2° édition revue), ARMAND COII, MASSON, PARIS, 1996, p.p.81*
- (2) *Claude DURBAR, op.cit., p.82*
- (3) *Ibidem*
- (4) *Ibidem., p.83*
- (5) *Ibidem., p.84*
- (6) *Cheik HAMIDOU KANE, L'aventure ambiguë., p.64*
- (7) *Cheik HAMIDOU KANE, op.cit., p.23*
- (8) *Ibidem., p.147*
- (9) *Ibidem., p.148*
- (10) *Ibidem., p.179*
- (11) *Ibidem., p.191*
- (12) *Claude DURBAR, Op.cit. p.81*
- (13) *Cheik HAMIDOU KANE, Op.cit., p.23*
- (14) *Ibidem., pp.89-90*
- (15) *Ibidem., p.179*
- (16) *Ibidem., p.101*

LE PLURALISME MEDICAL A TRAVERS LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE

Albert DIAMBILA LUBOYA

Université de Lubumbashi

Introduction

Comme les autres modes d'expression artistique, la littérature négro-africaine regorge en son sein plusieurs genres : les contes, les légendes, le mythe, la poésie, le théâtre, le roman, etc. C'est ce dernier genre qui nous intéresse ici. Plusieurs thèmes se dégagent à travers le roman négro-africain : la décolonisation, l'acculturation, l'amour, la mort, la souffrance, le pouvoir politique, etc.⁽¹⁾.

En outre, on peut relever aussi le thème de l'identité négro-africaine à travers la description des mœurs et des coutumes des peuples. Notre problématique, qui s'éloigne de la tradition en recensant les thèmes courants, se focalise de façon singulière, sur la médecine traditionnelle africaine telle que conçue dans nos œuvres littéraires⁽²⁾. Au demeurant, il s'agit de dégager un aspect particulier de la médecine africaine, spécialement la pratique du pluralisme médical. Elle a pris une grande ampleur sur le continent et est devenue aujourd'hui un véritable phénomène.

Ce fait est-il nouveau ou ancien ? Comment donc est-il exprimé et vécu dans le roman négro-africain, pendant la colonisation, à l'indépendance et aux héritiers de celle-ci ? Comment les acteurs agissent-ils et quelles sont les transactions effectuées lors de l'itinéraire thérapeutique ?

Il semble que, dans le roman négro-africain, la pratique du pluralisme médical n'est pas nouvelle. Elle était déjà en vigueur pendant la colonisation et à l'indépendance. Après celle-ci, elle s'est amplifiée avec l'apport d'autres systèmes médicaux. Les acteurs agissent comme de véritables entrepreneurs. Dans leurs transactions, ils font intervenir les biens et les services.

Pour ce faire, nous avons choisi comme échantillon cinq romans d'expression française. Ce chiffre, estimons-nous, est assez représentatif pour une communication de dix minutes. La période temporelle va de 1950 à 1975. Ce qui nous permet d'apprécier l'évolution, les changements introduits dans la manière d'appréhender le phénomène à l'étude. Ainsi, pour la clarté du texte, nous adoptons une présentation chronologique des auteurs.

Le texte comprend trois points. Le premier concerne la quête thérapeutique. Le deuxième fait ressortir les actions et les transactions des acteurs lors de leur itinéraire thérapeutique. Enfin, le troisième analyse le phénomène du pluralisme médical à travers le roman négro africain.

1. Quête thérapeutique

La quête thérapeutique peut être considérée comme les démarches entreprises par les membres de la communauté pour recouvrer la santé de l'un des leurs dont la maladie perdure. Ils se trouvent ainsi devant plusieurs alternatives parmi lesquelles ils doivent choisir celle qui est susceptible de les aider.

Dans le cas précis du roman négro-africain, nous allons voir comment les acteurs, dans leurs actions et interactions, se débattent pour trouver des solutions aux problèmes de santé se posant dans la société. Pour cela, nous procédons d'abord à la description de quelques romans, afin d'en dégager l'itinéraire thérapeutique emprunté par les nécessiteux et les leurs.

En 1953, paraît le roman autobiographique de Camara Laye. Ce texte relate les souvenirs d'enfance : la case de son père, la moisson du riz à Tindican, l'école primaire de Kouroussa où il a étudié, etc. Dans la case de son père, on remarque une série de marmite contenant des extraits des plantes et d'écorces. Elles possèdent toutes des couvercles de tôles et sont cerclées de chapelets de cauris ; son père s'enduit le corps du liquide de chacune des marmites avant de se coucher afin de devenir invulnérable à tous les maléfices.

⁽¹⁾ NGAL MBWIL A MPANG, dans *Tendances actuelles de la littérature africaine d'expression française*. Ed. du Mont Noir, Lubumbashi 1972, recense les thèmes abordés par les romanciers négro-africains. Il distingue quatre types de romans : de contestation, du refus des valeurs du passé, de la métamorphose et du dépassement.

⁽²⁾ Dans notre article antérieur nous avons déjà dégagé différents thèmes de la médecine africaine dans le roman négro-africain. Pour plus de détails, voir Diambila Luboya et Vwakyanakazi « La médecine traditionnelle africaine dans le roman négro-africain ». in *Recherche linguistique et littéraire*. Lubumbashi Août 1999, pp.176-196.

Après avoir terminé avec succès les études primaires, Camara Laye doit poursuivre les études secondaires à Conakry. Une semaine plus tard, sa mère entame la tournée des marabouts les plus réputés, les consultant sur l'avenir de son fils et multipliant les sacrifices. Elle fait immoler un bœuf à la mémoire de son père et invoque l'assistance de ses ancêtres, afin que le bonheur accompagne son fils dans un voyage qui, à ses yeux, est un peu comme un départ chez les sauvages.

La veille de son départ, un festin réunit dans leur concession, marabouts, féticheurs, notables, amis et quiconque se donnait la peine de franchir le seuil, car dans l'esprit de sa mère, il fallait que des représentants de toutes les classes sociales assistent au festin. Ainsi chacun, après s'être rassasié, le bénissait.

Le lendemain matin, sa mère joint à ses bagages une bouteille d'eau destinée à développer l'intelligence. CAMARA devait avaler une petite gorgée de cette bouteille chaque matin avant d'entrer en classe. Son contenu était composé de miel et de l'eau utilisée par les marabouts pour laver les planchettes sur lesquelles ils avaient écrit des prières tirées du CORAN.

De son côté, son père ne l'avait pas oublié. Il lui avait remis, la veille, une petite corne de bouc renfermant des talismans. Il devait porter continuellement sur lui cette corne qui le défendrait contre les mauvais esprits.

Lorsque son fils est tombé malade, la mère d'OMAR Check, l'un des amis de CAMARA, a entrepris la consultation auprès des guérisseurs. Ces derniers ont prescrit des massages et des tisanes. Comme l'état de santé s'empirait, il était obligé d'aller au dispensaire où il a été d'ailleurs interné.

Quatre ans après, le Sénégalais Sembene Ousmane relate l'histoire d'Oumar Faye, un ancien combattant de la deuxième guerre mondiale qui avait été appelé sous les drapeaux en France. Après sa démobilisation, il rentre dans son pays, le Sénégal, accompagné de sa femme Isabelle, d'origine française. Faye, qui s'était singularisé en épousant une femme blanche, commet un nouveau scandale en abandonnant sa caste des pêcheurs pour devenir agriculteur.

Il réussit si bien qu'il devient très influent parmi les cultivateurs. Cette influence se remarque particulièrement lors de la lutte contre l'invasion des sauterelles. Cependant, son succès brillant et son opposition farouche aux injustices de la colonisation lui attirent la haine des blancs. Ces derniers l'assassinent en se servant des hommes de paille noirs.

Mais, c'est d'abord la santé d'Isabelle qui préoccupe sa belle-mère Rokhaya. Depuis plus de deux ans qu'elle s'est mariée, la jeune femme ne parvient toujours pas à concevoir. Voilà la raison qui pousse ROKHAYA, qui veut avoir à tout prix un petit-fils, à effectuer des rites d'incantation sur sa belle-fille.

Un soir, elle l'introduit dans une case isolée où se trouvent des vases renversées, des bouts de pilons sortant du sol humide, un canari contenant de l'eau où flottaient des écorces, des cornes, les unes rouges avec des canaris, les autres vertes avec des lambeaux de crinières. L'on commence le rite proprement dit et à la fin, elle lui fait avaler un breuvage à goût d'écorce. Le rite d'incantation ayant réussi, puisque Isabelle a conçu, Rokhaya enseigne à sa belle-fille différentes recettes en vue de l'aider à conserver sa santé et celle de l'enfant à naître. Cet enseignement se déroule dans la forêt.

Un autre détail non moins important est la maladie d'Oumar Faye. Cette longue maladie avait mobilisé tout le monde. Isabelle et Rokhaya se relayaient régulièrement pour veiller le malade. En outre, Rokhaya mit en pratique sa connaissance de la médecine africaine en disséminant des fétiches dans la chambre du malade et en lui donnant à boire des décoctions.

Le père de Faye, qui était musulman, avait amené des adeptes et demandé au tout-puissant la guérison. Ensuite, l'oncle Amadou était allé chercher un guérisseur qui confirma, selon les doutes de Rokhaya, que Faye était l'objet d'un mauvais sort. Enfin, le médecin africain dont la visite n'était pas bien accueillie par la mère de Faye, avait apporté aussi son concours.

Dans son roman de 1957, Abdoulaye Sadju décrit le mariage. L'héroïne, Maïmouna, est orpheline de père et vit avec sa mère. Sa sœur est mariée à Dakar. Maïmouna et sa mère vivent du petit commerce de subsistance que cette dernière exerce au marché et d'un peu de ressource qu'on leur envoie de Dakar.

A l'âge de quatorze ans, elle rejoint sa sœur. Belle et bien éduquée, elle ne tarde pas à attirer plusieurs prétendants riches. Sa sœur lui en choisit un parmi eux. Six mois après ses fiançailles avec GALAYE, un homme âgé et riche, Maïmouna tombe malade, d'un mal apparemment bénin. Sa sœur et son beau-frère n'en

sont pas alarmés. Dès qu'il apprend la maladie de sa fiancée, Galaye court avec un attirail des produits pharmaceutiques. Il y avait sur la petite table de Maïmouna des flacons de toutes grandeurs contenant des liquides diversement colorés.

Par ailleurs, Galaye vient le soir à la maison accompagné de son meilleur ami, un marabout, pour examiner Maïmouna. Après une interminable récitation des versets, le marabout annonce que Maïmouna est victime de l'action sournoise des esprits malins. Pour les écarter, elle portera deux talismans : l'un à attacher dans les cheveux, l'autre à fixer autour des reins.

Selon un jeune médecin consulté par le beau-frère de Maïmouna, la jeune fille souffrait de l'anémie. Pour y mettre fin, il fallait qu'elle prenne beaucoup d'aliments ferrugineux et de légumes. Comme la maladie persistait, la sœur de Maïmouna va consulter un médium par une séance de tanni.

La maladie de Maïmouna préoccupe tellement son entourage que Sliluy, l'amie de sa sœur, arrive aussi avec l'avis d'une célèbre féticheuse. D'après cette dernière, Maïmouna et ses parents avaient eu tort de ne rien sacrifier au génie de ce lieu depuis leur installation à Dakar. Maïmouna, étant d'origine peule, avait des liens de parenté lointaine avec le génie. Ce qui fait que, jaloux de la beauté de Maïmouna, il la considérait comme une rivale. La féticheuse demande qu'on lui envoie un animal à quatre pattes, d'un pelage uniforme et sans aucune tâche pour apaiser les nerfs de ce génie et sauver Maïmouna.

Dans **Xala** en 1973, Sembene Ousmane décrit la vie d'El Hadji Abdou Kader Bèye, un vieux quinquagénaire, enseignant pendant la période coloniale. Il a été rayé du corps enseignant à cause de son action syndicale. Il ne s'est pas découragé. Il se lance dans le commerce et gagne ainsi sa vie. A la veille de l'indépendance, il devient un grand homme d'affaires et membre de la chambre de commerce de Dakar.

Il devait manifester l'importance de sa fortune par plusieurs mariages. Il en arrive ainsi au troisième avec N'GONE, une jeune fille issue d'une famille modeste. Yay Bineta, la tante de N'GONE, tapie dans l'ombre, dirigeait la manœuvre.

Mais un fait fort troublant vient perturber la joie des mariés. Au moment de poser l'acte conjugal, EL HADJI se retrouve curieusement impuissant. Il a le « xala » et ne peut consommer son mariage. Il en est profondément blessé et troublé. Quoique tenue secrète, la nouvelle se divulgue dans tout Dakar. EL HADJI n'ose plus se faire voir. Il supporte très mal les rires à son passage. Il n'assiste plus aux réunions de la chambre de commerce. Il vit caché.

La situation perdure et la faillie s'annonce. Les affaires ne sont plus suivies ni contrôlées. Dans la quête thérapeutique, El Hadji parcourt tout Dakar et ses environs à la recherche d'un guérisseur efficace. Il en consulte plusieurs. Beaucoup le trompent et le ruinent. D'abord il est allé à l'hôpital psychiatrique où on lui a prescrit des médicaments. En même temps, il entreprend des démarches auprès des marabouts.

El Hadji avait consulté un tas de guérisseurs. Chacun avait prescrit son ordonnance. On l'oignit de safara et lui en fit boire aussi. On lui donna des gris-gris qu'il devait porter autour des reins comme fétiches. On le lava des onguents. On exigeait de lui qu'il égorgeât un coq tout rouge. Il faisait n'importe quoi dans l'espoir de son rétablissement.

A la vue de sa mercedès, stationnant devant les paillotes ou les barques branlantes et de sa tenue européenne, chaque guérisseur comprenait que son patient possédait un standing élevé. On lui demandait des honoraires bien forts. Il payait au comptant. Chacun des doctes élaborait une explication. Les uns disaient qu'il était victime de la jalousie d'une de ses épouses. Les autres lui certifiaient que c'était l'œuvre d'un collègue ou d'un ami qui lui avait jeté un mauvais sort.

El Hadji Kader Bèye obéissait aux prescriptions des serignes, absorbait les décoctions, se massait avec les onguents, portait autour des reins des gris-gris. En dépit de tout cela, il n'y avait aucun symptôme d'amélioration. Il s'était rendu de nouveau à l'hôpital psychiatrique. Sans retenue, il s'ouvre au médecin-chef. Il avait l'envie de « coucher », mais ses nerfs le trahissaient. Pourtant, il respectait les ordonnances. Les médecin-chef prit note et lui demanda de revenir.

Son beau-père, le père de la troisième femme, le vieux Babacar, connaissait un voyant. Il demeurait dans le faubourg. Ils s'y rendirent. La mercedès ne pouvait accéder à la demeure du devin. Rien que de ruelles sablonneuses. A pied, ils s'enfonçaient dans le sable.

Mystique ermite, le voyant était auréolé d'un renom. Son travail sérieux dépassait les limites de la zone. Il les invita à s'asseoir sur une peau de chèvre. El Hadji, vêtu à l'européenne, était gêné : il prit place tant bien que mal. Le vieux Babacar s'installa en cordonnier.

Le voyant étala entre eux un carré d'étoffe rouge vif, sortit d'un réticule des cauris. Avant d'officier, il fit des incantations ; d'un mouvement sec, il jeta les cauris. Preste, il les ramassa d'une seule main. Raide, le buste droit, il toisa ses clients. Brusque, il leur tendit le bras, poing fermé. Il leur dit que ce xala était étrange.

Il affirma à El Hadji que c'était quelqu'un de son entourage qui l'avait exécuté pendant la nuit. Le Voyant replaça avec précaution ses instruments, replia l'étoffe, sans plus leur accorder d'attention. El Hadji, au lieu de cinq cents francs CFA demandés, lui remit un billet de mille francs. Faute de monnaie, il lui fit cadeau du restant.

Modou, son chauffeur, par ouï-dire, était informé du xala de son patron. Il supputait les ennuis de son patron avec compassion. Il craignait de le froisser en abordant le premier la question du xala. Durant le trajet, le cœur battant, volubile, il lui parla d'un serigne qui habitait sa région natale. Il se portait garant de ce serigne, de sa connaissance.

El Hadji réfléchissait. Il doutait de tous ces charlatans. Tous ne faisaient que lui soutirer de l'argent. Il ne savait plus combien il avait dépensé. A demi convaincu, il n'avait fait que le suivre. Serigne Mada est installé au nouveau village. Pour s'y rendre, Il fallait louer une charrette. Car, une auto ne pouvait y accéder.

Ils furent reçus avec courtoisie, d'autant que l'accoutrement européen faisait d'El Hadji un étranger et un fortuné. On les introduisit dans une case sans autre élément de décoration que des nattes très propres, à même le sol.

Après avoir entendu les visiteurs, Serigne Mada appela un de ses disciples. Le maître lui murmura quelque chose à l'oreille. Le gars se retira. S'adressant au patient, il lui indiqua qu'une génisse était nécessaire pour le sacrifice et fixa le montant des honoraires. Ils se mirent d'accord sur la somme totale. El Hadji n'avait pas de liquide. Serigne Mada savait ce qu'était un chèque. On approcha la lampe, El Hadji lui en libella un.

L'adepte vint avec un pagne, que Serigne Mada disait avoir obtenu du Saint vivant, près des contreforts de l'Atlas. Il demanda à El Hadji de se dévêtir complètement même de ses gris-gris. Après une fraction de seconde d'hésitation, El Hadji se dénuda. Heureusement, qu'il faisait nuit, se dit-il. Le pratiquant l'allongea sur le dos, le couvrit jusqu'au cou avec le pagne. Accroupi près de la tête du couché, il égrenait son chapelet.

C'est fini ! Le sort est brisé, lui dit Serigne Mada. El hadji se rhabilla. Il était plein de gratitude pour le maître. J'ai ton chèque ! ce que j'ai enlevé, je peux le remettre aussi rapidement, ajouta le Serigne en se retourna à sa place initiale.

El Hadji Abdou Kader Bèye promettait monts et merveilles. Il jurait que son compte en banque était bien fourni. El Hadji avait le xala depuis son troisième mariage. Serigne Mada l'avait soigné. Maintenant, il était sans le sous pour le payer, Serigne Mada va lui recoller le xala. Dans son taxi, Serigne Mada sorti de la poche son chapelet. Un long chapelet avec des perles en ébène incrustées de fils argentés. Il l'égrenait avec fureur. Ses paupières fermées, les lèvres bruissaient. Il renouait l'aiguillette à El hadji. Il retrouva son xala.

Encore une fois, Modou informa son patron qu'il pouvait être guéri de son xala. Cette fois-ci ce n'est pas un serigne qui le ferait, mais un mendiant. Ce dernier le guérirait à condition qu'il obéisse à toutes les instructions qu'il lui donnerait. Après une longue discussion, El Hadji accepta cette proposition.

Ayant obtenu le consentement d'El Hadji, le mendiant amena ses compagnons, c'est-à-dire les démunis, à sa concession. Ils s'installèrent en maîtres dans la villa d'El Hadji. L'ordre fut donné à celui-ci de se déshabiller en présence de sa femme et de ses enfants. Chaque assistant cracha sur lui.

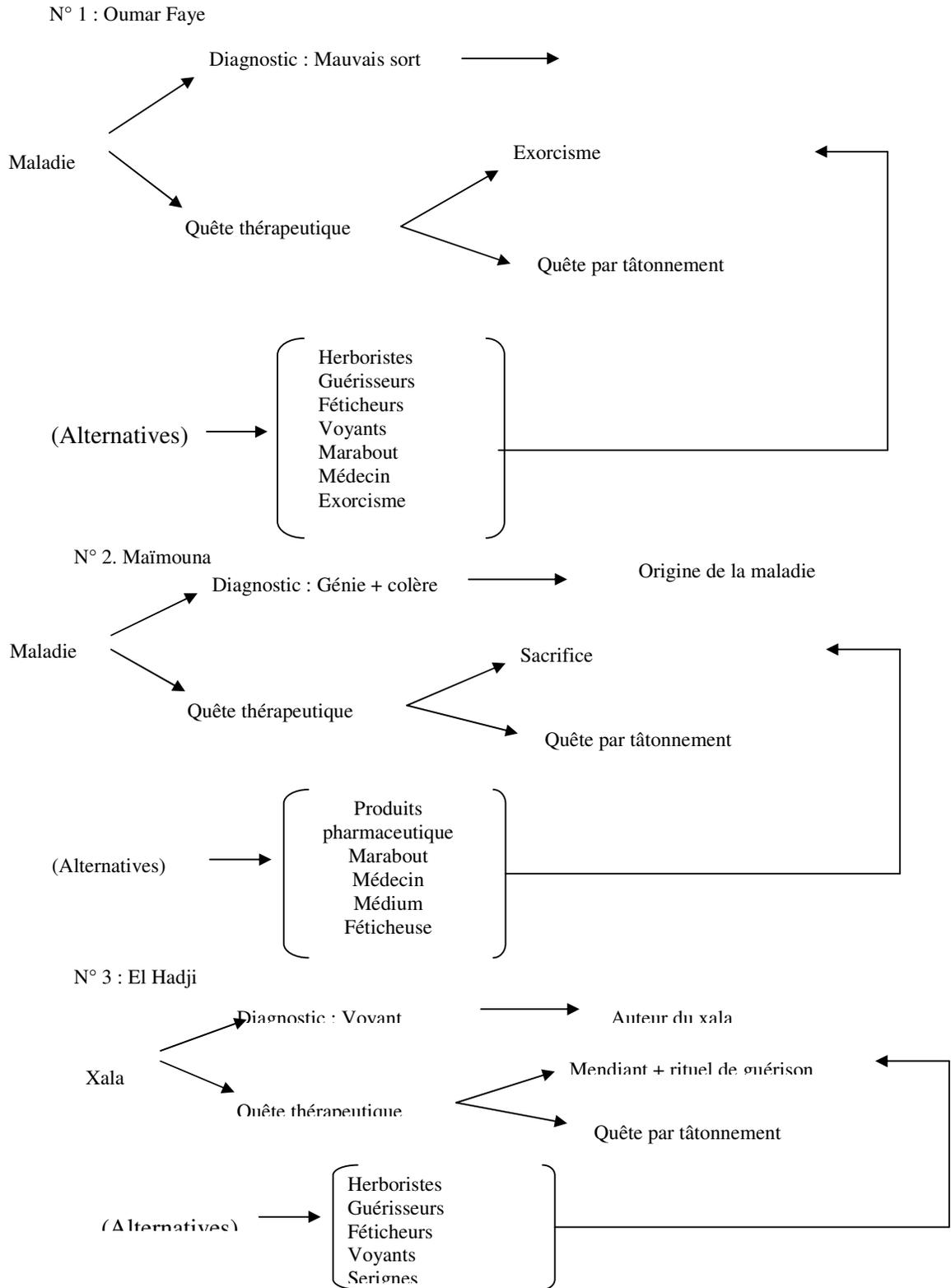
Mais qui était ce mendiant ? Il était membre du clan d'El Hadji. Ce dernier avant son mariage avec sa première femme, avait vendu le terrain appartenant au clan en falsifiant les noms claniques. Celui qui était zélé pour la défense des droits du clan fut jeté en prison. Dépourvu de tout, il était devenu mendiant afin de survivre. Pour se venger, il avait noué l'aiguillette à El Hadji.

Avant d'obtenir la guérison, El Hadji a dû endurer des souffrances de toutes sortes.. La quête thérapeutique a commencé par l'hôpital psychiatrique de Dakar où la solution escomptée ne fut pas trouvée.

Ensuite, il a consulté plusieurs guérisseurs qui lui ont soutiré beaucoup d'argent, mais dont les ordonnances sont restées sans effets. Sans se décourager, il a aussi consulté, sur proposition de Babacar, son beau-père, un voyant qui, par un oracle ambigu, l'a plongé davantage dans l'incertitude.

Soutenu par Modou, son chauffeur, il a consulté Mada, le serigne. Cette fois, il est tombé sur un bon. Guéri de son xala, El Hadji est incapable de payer les honoraires. D'où le xala lui revient. Afin d'être guéri effectivement, il accepte l'intervention du mendiant. Au cours du rituel thérapeutique, celui-ci lui subit l'humiliation suprême du crachat.

Ces quelques cas de la quête thérapeutique peuvent se présenter sous forme de schémas.



A la recherche de la solution, plusieurs systèmes, bien que cohabitant, peuvent se tirailler. En effet, vers 1974, paraît, *Faire médicament*. Paul Lomami TSHIBAMBA raconte l'histoire du capita-boy-coton, SIMANANGOYA, du village **Sukassa**, qui est tombé malade. Cette histoire se déroule à l'époque coloniale dans l'ancien District de l'Ubangi, dans l'actuelle Province de l'Equateur.

Lorsque le médecin itinérant chargé de recensements médicaux de la population rurale, du dépistage de la maladie du sommeil et de diverses autres opérations vaccinales, arrive au village de **Sukassa**, il découvre que le capita-boy-coton est atteint de tuberculose. Pour mettre fin à cette maladie, il doit « faire médicament » afin de tuer le « Nyama » c'est-à-dire les microbes qui en sont la cause.

Or l'expression « faire médicament » n'a pas la même signification pour les habitants de **Sukassa**. Pour eux, « faire médicament » c'est faire de la sorcellerie. Quand les gens de mauvais cœur se mettent à « faire médicament » à leur victimes, ils choisissent la nuit pour agir. Et encore à l'issue du malheureux visé et de tout le monde.

Ainsi est né un malentendu entre le médecin itinérant et ses infirmiers d'une part, et les villageois de **Sukassa** d'autre part. C'est pour cela que les NGBAKA-MAMBO, contestent d'abord le diagnostic et refusent ensuite au médecin itinérant de faire médicament à leur capita-boy-coton. En effet, « faire médicament » à un Ngbaka-Mambo, c'est chercher sa mort. Aussi décident-ils d'enlever SIMANANGOYA qui a été interné à l'hôpital de LIBENGE.

L'opération réussit très bien, mais malheureusement, sur le chemin de retour, ils rencontrent l'Administrateur Territorial qui arrête les membres de l'expédition et remet le malade à l'hôpital. Mais un jour que l'Administrateur était en tournée, au cours d'une nuit, les prisonniers se révoltent, incendient la prison, une partie de l'hôpital et libèrent les malades. La révolte avait pour cause la rumeur selon laquelle les blancs viendraient « faire médicament » à tous les prisonniers.

2. Actions et transactions

Dans la recherche des solutions au problème central de santé, les acteurs ne restent pas inactifs. Ils se mobilisent, se concertent, prennent des décisions, mettent ensemble des moyens et posent des actes. Chacun a donc un rôle à jouer. Ce sont toutes ces actions et transactions que nous voulons relever dans le roman négro-africain.

Ainsi, dans le Xala, à son troisième mariage, El Hadji constate qu'il est devenu impuissant, il a le xala. Voulant à tout prix consommer le mariage avec sa jeune épouse, il entreprend différentes démarches en vue d'obtenir la guérison. Aussi se confie-t-il à son ami, le président de la chambre de commerce de Dakar qui est complètement abasourdi.

Ils passent vainement ensemble en revue, toutes les personnes présumées être à l'origine de ce xala. Finalement, le Président lui suggère de consulter un marabout de sa connaissance qui, généralement est cher. Néanmoins, le Président se porte lui-même garant de frais de consultation.

N'ayant pas obtenu satisfaction, il consulte un tas de guérisseurs. Chacun lui prescrit son ordonnance : les décoctions de toute sorte et les safara⁽¹⁾. Pour obtenir les résultats palpables, les uns lui exigent d'offrir un coq tout rouge, d'autres une génisse. Les honoraires, bien que forts, sont payés tous au comptant par El Hadji. Pourtant ce xala demeure.

Il se résout alors à se rendre à l'hôpital psychiatrique de Dakar, où les médecins le prennent pour un malade psychique. Il respecte les ordonnances sans résultat. Il consulte les marabouts dont il obéit aux prescriptions. On lui recommande l'absorption des décoctions, le massage avec des onguents et le port des gris-gris autour des reins. Il essuie un nouveau revers. Ce qui l'oblige de retourner à l'hôpital psychiatrique. Après avoir écouté ses plaintes, les médecins lui demandent de revenir.

Puisqu'il n'a pas eu gain de cause dans les démarches précédentes, il prête une oreille attentive à son beau-père Babacar, le père de sa troisième femme. Celui-ci lui propose de consulter un voyant qu'il connaissait. Ce dernier lui décrit vaguement l'auteur du xala et lui réclame 500 FCFA pour ses services. Comme il n'y avait pas de petits billets, El Hadji est contraint de déboursier 1000 FCFA.

⁽¹⁾ Safara : breuvage que le guérisseur obtient par lavage des versets du coran inscrits sur les planchettes en bois.

Combien d'argent avait-il laissé ainsi entre les mains des charlatans ? Il ne le savait pas. Cependant, il était poussé à tenter encore quelque chose. C'est pourquoi, sur le conseil de son chauffeur Modou, il accepte de consulter le serigne Mada. Ils se voient dans l'obligation d'abandonner la Mercedes compte tenu de l'état de la route. Elle ne pouvait pas accéder au Village du serigne Mada. Afin d'y arriver, ils louent une charrette.

Une fois mis au courant du problème, le marabout soumet El-Hadji à un rituel. Il lui exige de se dévêtir complètement et de se débarrasser même de ses gris-gris. Couché sur le dos, il est couvert jusqu'au coup d'un pagne sacré. Après avoir recouvré sa force virile, il accepte de payer les honoraires fixés par le serigne. Faute de liquidités, il le fait par chèque bien que Mada ait attiré son attention sur le fait qu'il lui « renouerait l'aiguillette » si le chèque était sans provisions. Malheureusement, c'est ce qui est arrivé.

Sans se décourager, il consent, sur proposition de Modou, de recevoir le mendiant et ses congénères afin d'être guéri. Nu devant sa première femme et ses enfants, il se fait cracher sur le corps. Mais bien avant, les miséreux s'étaient copieusement servis : vêtements, nourriture... Et devant cette scène, El-Hadji ne devait pas et n'a pas protesté. Tel est le prix de sa guérison.

Dans *Maïmouna*, Abdoulaye Sadjji nous place devant l'effervescence de l'entourage de Maïmouna. Celle-ci est tombée malade. Tout le monde autour d'elle se bouscule pour obtenir sa guérison. C'est ainsi que Galaye, son fiancé, lui achète tout un tas de produits pharmaceutiques. Afin de mettre toutes les chances de son côté, il amène aussi un marabout examiner Maïmouna.

Son beau-frère n'est pas resté en laisse. Il a consulté un médecin pour connaître la nature de la maladie et obtenir aussi la guérison. Enfin, Sliluy, l'amie de la sœur de Maïmouna apporte à son tour l'avis d'une célèbre féticheuse. Celle-ci a déclaré que la jeune fille étant d'origine peule, elle avait des liens de parenté lointaine avec le génie de Dakar. Maïmouna et ses parents ne lui avaient pas offert de sacrifice. Pour apaiser sa colère, il fallait envoyer à la féticheuse un animal à quatre pattes, au pelage uniforme et sans tache.

Le souci de voir un membre de famille se rétablir est aussi présent dans le roman de Sembène Ousmane, *O pays mon beau peuple*. Oumar Faye est malade. Sa mère, Rokhaya, lui donne à boire des décoctions et dissémine des fétiches dans la chambre du malade. D'autre part, son père, et ses adeptes prient Allah d'accorder à Oumar la guérison. De son côté, l'oncle Amadou est allé consulter un guérisseur qui a révélé le mauvais sort jeté sur Oumar. Enfin, les services du médecin africain ont été également sollicités.

Dans *L'enfant noir*, Camara Laye relate le cas de maladie de son ami Omar Check. La mère de ce dernier fait tout ce qui est en son pouvoir pour arracher son fils des griffes du mal. Elle consulte plusieurs guérisseurs. Ceux-ci prescrivent au malade des massages et des tisanes. Mais la persistance de la maladie oblige la mère d'amener son enfant au dispensaire.

De tout ce qui précède, il ressort que, dans les romans négro-africains, le malade n'est pas seul. Il est entouré et assisté des siens. Ainsi, dans *Xala*, El-Hadji n'a pas été seul à chercher la solution à son impuissance. On remarque bien qu'il a reçu le soutien de son ami le Président de la chambre du Commerce. Par ailleurs, son beau-père Babacar, l'a amené consulter un voyant. Enfin, Modou, son chauffeur, a été à l'origine de la rencontre respective avec serigne Mada et avec le mendiant.

En ce qui concerne Maïmouna, son entourage s'est mis en branle. Son fiancé, Galaye a acheté différents produits pharmaceutiques. En plus, il a aussi amené un marabout pour l'examiner. Son beau-frère et Sliluy ne sont pas restés indifférents. Le premier a consulté un médecin et la seconde une féticheuse.

Dans le cas d'Omar check, sa mère ne s'est pas laissée faire. Elle a non seulement consulté les guérisseurs, mais également amené son fils au dispensaire. Lorsque Oumar Faye est tombé malade, on voit sa mère, son père, et son oncle intervenir. Chacun d'eux a apporté sa contribution.

Engagés dans la recherche de la guérison, ces différents acteurs se déplacent, quand il le faut, et mettent à profit leurs relations sociales. Ainsi le président de la chambre de commerce, Babacar et Modou conduisent El Hadji chez des personnes qu'ils connaissaient et consentent même le déplacement. En plus, le Président a dû accepter de supporter les frais de consultation.

On peut aussi retenir que pour la guérison de Maïmouna, Galaye se déplace constamment et se fait aussi accompagner d'un marabout de sa connaissance. Le beau-frère et l'amie de sa femme ont aussi effectué certains déplacements pour obtenir sa guérison.

Que ce soit dans *O pays, mon beau peuple* ou dans *L'Enfant noir*, on assiste au même scénario. Rokhaya se déplace pour chercher les plantes en brousse, l'oncle Amadou effectue un déplacement pour consulter un guérisseur, le père et ses fidèles viennent prier. La mère d'Omar Check n'est pas non plus exemptée de déplacements. Elle en a effectué plusieurs pour consulter les guérisseurs et amener son fils au dispensaire.

Il est intéressant de noter que cette recherche de la guérison n'est pas gratuite. C'est au cours de différents déplacements que les transactions et l'échange des biens s'opèrent. Dans le cas d'El Hadji, il a lui-même payé tous les frais, sauf pour ceux du voyant. Chez le serigne Mada, en dehors de l'argent, il devrait aussi payer une génisse pour le sacrifice.

Pour Maïmouna, Galaye avait dépensé son argent pour l'achat de produits et la consultation du marabout. De même son beau-frère et Sliluy qui avaient à tour de rôle consulté le médecin et la féticheuse. Cette dernière avait d'ailleurs exigé « un animal à quatre pattes, au pelage uniforme et sans tâche » pour le sacrifice.

Somme toute, la maladie est une situation de manque. Dans cette situation, le patient ne se bat pas seul. Tout autour de lui gravitent beaucoup d'acteurs. Au premier plan se trouvent les membres de la famille restreinte. Ce sont eux qui sont au courant de la maladie. En deuxième lieu, la famille élargie (oncles, tantes, cousins, cousines). Au troisième niveau se situe la parenté sociale (les amis, les collègues, les voisins, les camarades...).

Et au quatrième niveau ceux qui sont supposés combler le manque (les herboristes, les guérisseurs, le serignes et les génies). Le manque est recherché avec un engagement très profond. Tous ces acteurs entrent dans une série de relations sociales et de mouvements. Entre eux, il y a des actions et des transactions. Toujours dans cette recherche de manque, il y a aussi échange de biens et de services⁽¹⁾.

3. Pluralisme médical

Les sociétés africaines sont en perpétuel changement. Celui-ci touche tous les aspects de la vie. Il peut être profond ou superficiel. Parfois, il provoque des déséquilibres et des désespoirs, de fois des faits et des phénomènes sociaux nouveaux qui attirent l'attention des sociologues et des anthropologues. Tel est le cas du pluralisme médical qui, actuellement, a pris une grande ampleur.

Il s'agit d'une situation où l'on recourt simultanément à plusieurs systèmes médicaux pour résoudre les problèmes de santé. Les nécessiteux se trouvent devant plusieurs alternatives parmi lesquelles ils doivent choisir et combiner en vue d'obtenir la solution adéquate à leurs problèmes de santé et de maladie. Néanmoins, le phénomène n'est pas nouveau. Il était déjà épinglé à travers les romans négro-africains.

En plus, en son temps, Janzen avait relevé l'existence de cette pratique en ces termes : « en cherchant la guérison dans l'idiome culturel kongo, tout comme dans les cultes d'afflictions Ndembu, on essaie plusieurs traitements simultanément, on fréquente plusieurs analystes et guérisseurs et hôpitaux l'un après l'autre, pour éliminer d'une manière dialectique toutes les causes probables du malaise ou de la maladie »⁽²⁾

Ainsi, El Hadji a consulté plusieurs spécialistes à la fois. Il est allé voir les herboristes de toutes sortes, les guérisseurs, les voyants, les serignes, les médecins de l'hôpital psychiatrique de Dakar et finalement il est passé par le rituel de guérison du mendiant.

En ce qui concerne Oumar Faye, sa longue maladie avait mobilisé tout le monde. Etant lui-même alité, sa mère a agi en tant qu'herboriste, guérisseuse et féticheuse. Son père a recouru à la prière de ses coreligionnaires. Son oncle Amadou a consulté un guérisseur et le médecin lui avait aussi prodigué ses soins. Mais puisque le diagnostic du guérisseur attestait que Faye était victime d'un mauvais sort, il devait subir le rituel pour le chasser.

Dans le cas de Maïmouna, on a fait recours à la médecine moderne : l'achat des médicaments et la consultation d'un médecin. Son fiancé avait aussi sollicité un marabout et enfin Sliluy avait contacté une féticheuse. Il ressort également que Maïmouna encourait la colère du génie de Dakar. D'où il était nécessaire

⁽¹⁾ JANZEN, dans son livre *Thérapie au Bas-Zaïre*, Ed. Africaine, Paris, 1984, a bien expliqué et appliqué cette théorie transactionnelle.

⁽²⁾ JANZEN, J. M., « Vers une phénoménologie de la guérison en Afrique centrale » in *Etudes congolaises*, Vol. XII, n°2, Avril 1969, p.114.

qu'elle subisse le rituel pour l'apaiser. Pour Omar Chek, on a consulté des guérisseurs et finalement on s'est rendu au dispensaire.

La recherche du manque établit une série de relations entre les membres de la communauté, et le monde d'au-delà. Ces relations exigent que chacun agisse, fasse quelque chose dans la recherche de solutions.

En agissant, ils prennent des décisions et des orientations, qui dépendent de l'environnement, des moyens et aussi de certaines contraintes. Ils deviennent ainsi de véritables « entrepreneurs » sociaux. Outre ces relations il y a aussi dans la recherche du manque l'échange des biens et des services. La situation du manque révèle ainsi les crises, les tensions sociales et montre certains aspects de la structure sociale.

Le pluralisme médical est une situation de changement social. Pendant la colonisation, il y avait deux systèmes médicaux : le système médical africain et le système médical occidental. Le premier est caractérisé par l'utilisation des plantes, des racines, des feuilles, des décoctions, des divinations, des incantations, des prières, des rituels... Bref, par des éléments matériels et immatériels.

Le second est caractérisé principalement par son aspect biologique. Les deux systèmes ont cohabité, malgré la prétention à l'hégémonie du système médical occidental. Les gens se référaient simultanément à l'un et à l'autre. A l'indépendance, la situation n'a pas tellement changé. Après celle-ci, les choses ont évolué radicalement grâce à l'apport d'autres systèmes médicaux.

Conclusion

Les romans négro-africains sont des œuvres littéraires. Mais ils demeurent aussi une source d'informations pour d'autres sciences. Ils contiennent en effet beaucoup de détails ethnographiques intéressants sur le mode de vie des peuples. En plus des thèmes habituellement traités, celui de la médecine traditionnelle africaine y est présent. Néanmoins, il est exploité d'une manière implicite et évasive.

A travers les romans négro-africains que nous avons analysés, nous avons décelé certains aspects de la médecine africaine, notamment le pluralisme médical. Celui-ci est une stratégie consistant à se référer à plusieurs systèmes médicaux à la fois pour résoudre les problèmes de santé.

Ainsi dans les romans analysés, nous avons remarqué que les gens se référaient au système médical occidental et au système médical africain cela, pendant la colonisation et à l'indépendance. Les deux systèmes cohabitaient malgré certains tiraillements et la prétention à l'hégémonie à la médecine occidentale. Les infortunés se rendaient tantôt à l'hôpital, au dispensaire, chez le marabout, le guérisseur, le féticheur. En plus, ils pratiquaient l'exorcisme et offraient des sacrifices aux génies. Ils utilisaient donc plusieurs ressources pour maximiser davantage le résultat. Leur choix devant plusieurs alternatives était dicté soit par la famille, soit par le clan, soit par l'éducation, soit par le degré d'instruction.

La maladie est une situation de manque. La recherche de manque établit une série de relations entre les membres de la communauté de vivants et le monde d'au-delà. Ces relations exigent que chacun agisse, fasse quelque chose dans la recherche de solutions.

En agissant, ils prennent des décisions et des orientations. Ils deviennent ainsi des véritables entrepreneurs sociaux. Outre ces relations, il y a aussi dans la recherche du manque, l'échange des biens et des services. La situation du manque révèle ainsi les crises, les tensions sociales et montre certains aspects de la structure sociale.

Chaque écrivain est libre de choisir son thème. Mais devant la nécessité de marquer notre identité culturelle, nous espérons qu'un tel thème et d'autres seront dorénavant exploités par nos écrivains d'une manière explicite et approfondie. La connaissance de la médecine africaine à travers nos œuvres littéraires, peut permettre de comprendre le pourquoi du rejet ou de l'acceptation, par les Africains, de certaines pratiques médicales modernes.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

CAMARA, L., *L'Enfant Noir*, Paris, Plon, 1953.

DIAMBILA L. ;VWAKYANAKAZI, « La médecine traditionnelle africaine dans les roman négro-africain » in *Recherches linguistiques et Littéraires.*, n° 7, 1999, pp.176-194.

JANZEN, Vers une phénoménologie de la guérison en Afrique centrale, in *Etudes congolaises*, Kinshasa, 1969.

- *Thérapie au Bas-Zaïre*, Ed. Africaine, Paris, 1984

LOMAMI, T.,- Ngando, Paris, Présence Africaine, 1948.

- *Faire médicament*, Kinshasa, éd. Lokole, 1974.

NGAL, M.M., Tendances actuelles de la littérature africaines d'expression française, Lubumbashi, Ed. du Mont Noir, 1972.

SEMBENE, O., O pays mon beau peuple, Paris, Le Livre contemporain, 1957.

- Xala, Paris, Présence Africaine, 1973.

**LA SYMBOLIQUE DES CONFLITS ETHNIQUES DANS LES GENRES ORATOIRES RELIGIEUX EN
REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO**

**Moket Mwana Kitenge
Université de Lubumbashi**

INTRODUCTION

Depuis le déclenchement du processus de démocratisation dans notre pays, en date du 24 avril 1990, les événements violents et conflictuels ont surgi dans tout le pays en général et dans la province du Katanga en particulier.

Les tensions entre les communautés katangaise et kasaïenne vivant au Katanga ont débouché aux actes criminels :

Haine, pillage, meurtres, campement, perte d'emploi, divorce...

Ce problème dont les causes sont à chercher dans le social, l'économique, la politique et le culturel dévient très émotionnel et partisan. Les Evêques se sont sentis interpellés dans leur charge de pasteurs. Ainsi, ont-ils écrit des lettres à la population congolaise et aux hommes de bonne volonté en général et à la population habitant le Katanga en particulier, pour exprimer leur opinion.

Eu égard à ce qui précède, plusieurs questions sont susceptibles d'être posées. Quant à nous quatre questions nous ont préoccupé :

1. Qu'est-ce que les Evêques visent à travers leurs lettres. Autrement dit, quelles sont les visées de l'énonciateur ?
2. Quelles sont les attentes du destinataire ? C'est-à-dire comment le destinataire digère-t-il ce message.
3. Y a-t-il harmonie entre les visées de l'énonciateur et les attentes du destinataire ? Autrement dit l'énonciateur et le destinataire entendent-ils ce message de la même oreille ?
4. Ces lettres pastorales écrites pendant la transition (encore en cours) et pour une cause bien déterminée sont-elles purement pastorales ou sont-elles aussi politiques ?

La lexicologie, déclare DUBOIS, débarrassée de tout subjectivisme est une partie de la linguistique et le lexique forme un ensemble structuré dont l'évolution autonome est conditionnée par celle d'une société à qui cette langue sert de moyen de communication et de compréhension ⁽¹⁾

Le lexique ainsi défini nous paraît d'une grande importance et pourra peut être nous permettre de mieux rendre compte des visées de l'énonciateur et des attentes du destinataire. Mutabazi écrit à ce propos que le lexique est l'élément le plus instable de la langue, mais il est en même temps, le plus essentiel dont dispose le chercheur pour saisir la covariance entre les faits linguistiques et les faits sociaux ⁽²⁾.

Aussi, est-il important de signaler que l'unité lexicale est plus intéressante quand elle n'est pas exclue des champs sémantiques contextuels. C'est pourquoi DUBOIS déclare que seule la lexicologie sémantique permet d'atteindre un maximum d'exhaustivité, de représentativité et d'homogénéité, triple exigence à laquelle doit répondre tout corpus. Il s'agit, dit-il, d'arriver à démontrer comment à travers les thèmes lexicaux utilisés « Les oppositions politiques et antagonismes sociaux » se traduisent ainsi dans le lexique ⁽³⁾.

Ainsi donc notre recherche qui se veut lexico-sémantique s'intéressera à la fois à l'étude des mots et de leurs significations étant donné que la signification des mots est une réalité sociale que le discours exprime par un lexème.

A partir de cette étude, nous viendrons, partant des lexiques, déboucher sur la société congolaise.

II : Méthodologie

Pour atteindre nos objectifs, nous situons notre travail dans une perspective de dépassement, de synthèse supérieure. C'est-à-dire, nous avons intégré l'héritage du système structuraliste dans un vaste ensemble plus approprié qui tiendra compte des conditions de productions de la communication langagière que des déterminations sociales et psychologiques du Locuteur.

¹ DUBOIS, J. *Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872*. Larousse, Paris, 1962. P.198

² RUGEMA M. *Analyse lexico-sémantique et interprétation socio-linguistique dans la récompense de la cruauté et Ngobila des Mwata de Paul Lomani*, UNILU juillet 1980, P.80

³ DUBOIS J. *Op Cit* p.2

Plus concrètement, à la manière de discours, les lettres pastorales ont été découpées en différents thèmes dénommés archilexèmes. Ces derniers sont regroupés et retenus en fonction de leur fréquence et possèdent des distributions semblables. ⁽⁴⁾

Il s'agit des archilexèmes Amour, Exploitation et lutte.

Les lettres qui ont fait l'objet de notre étude sont :

1. Sans regret ni Honte (SRH), 11 février 1992
2. Vos enfants en Holocauste (EHO), 13 juillet 1992
3. Appel aux populations du diocèse de Kolwezi et à toutes celles du Shaba (AKAZI), 25 juillet 1992
4. Caïn et Abel (CA), 15 septembre 1992
5. Appel aux populations du Katanga (AKA), 30 novembre 1992.

Ci-dessous, nous présentons un tableau synoptique des archilexèmes et leurs éléments associés en ordre alphabétique.

1. ARCHILEXEME AMOUR

- Abnégation, accepter (se), alliance, composer, - compromis, condamner, condoléances, consensus, dépassement, déplorer, désaveu, franchir, mettre fin, négocier, paix, pacifique, réconciliation, regretter, supporter (se)...

2. ARCHILEXEME EXPLOITATION

- Anéantissement, chasser, conquis, domination, exploitation, exproprier, injustices, marginalisation, opprimé, reconquérir...

3. ARCHILEXEME LUTTE

- Affirmer (se), dénoncer, identité, mettre fin, opposition, prise de conscience, réveiller (se)...

III. ETUDE LEXICO SEMANTIQUE

III.1. L'archilexème « Amour »

Ce thème mérite d'être intitulé ainsi car l'incendie ayant éclaté au grand jour, où se mêlent passions sentiments et émotions, seul l'amour est considéré par les Evêques, ministres de Dieu, comme panacée. Néanmoins, l'amour étant une affection vive et par-là immatériel, les Evêques recommandent aux antagonistes de le prouver par des actes concrets. D'où l'appel au dépassement au pardon, à l'abnégation, à la négociation pour se réconcilier aux fins d'une paix durable. Ainsi les auteurs de ces lettres désavouent, condamnent avec force toute autre attitude allant à l'encontre du commandement divin : Tu aimeras ton prochain comme toi-même.

« Aussi demandons-nous à tous les habitants la cohabitation pacifique et le respect du travail (...) cette attitude exige pour les parents le dépassement et l'abnégation... (ECHO7)

« Nous invitons chaleureusement les deux communautés à la réconciliation véritable par le sens profond du pardon des offensés (AKA §9).

- Nous condamnons vigoureusement toute forme de violence, tout sentiment de haine, toute vengeance aveugle d'où qu'ils viennent (AKA :6)

⁴ MAINGUENNEAU, D., Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Hachette, université p.55

III.2. ARCHILEXEME EXPLOITATION

Le drame du Katanga, constatent les Evêques n'est pas un fait de hasard. A la manière des Médecins, ils identifient les éventuelles raisons qui auraient déclenché ce drame. Ces raisons se résument par les maux qu'aurait subis un groupe d'hommes sous différentes formes d'injustices. Cette population était historiquement anéantie, expropriée, opprimée, exploitée, bref, dominée par une autre.

- « cette conscience katangaise s'interroge sur les chances de participation propre à l'édification de la III^{ème} République. Elle dénonce les injustices dont elle se sent depuis longtemps victime (AKA :3)
- « Ce phénomène est compréhensible si l'on sait que l'éveil de cette prise de conscience se réalise à partir d'un sentiment de perpétuel opprimé (AKA :5)
- Au Shaba, ce n'est un secret pour personne, les troubles que nous enregistrons avec regret au sein des populations sont les conséquences du régime en place. N'a-t-il pas géré l'anéantissement économique, social, intellectuel, politique du Shaba et des shabiens » (SRH :8)

III.3. ARCHILEXEME LUTTE

Si les torts ont été commis, le Katangais doit éviter de retomber dans les mêmes erreurs. Il doit par conséquent sortir de sa léthargie pour reconstruire le Katanga et opposer en même temps une résistance à ceux-là qui voudraient l'assujettir.

- « Dans sa phase actuelle et compte tenu d'un contexte psychologique donné, la conscience katangaise a été amenée à se définir par opposition (AKA :3).
- « C'est pourquoi dans le contexte actuel l'identité katangaise doit être vécue comme une volonté arrêtée de reconstruire le Katanga et un engagement ferme à ouvrir à ses habitants la voie du développement, de la prospérité et du bonheur (AKA :4)
- (...) Mais, il doit se réveiller une fois pour toute (AKA : 14)

Par l'étude lexico-sémantique, nous avons constaté qu'avec l'archilexème « Amour » l'énonciateur appelle le destinataire au dépassement, au pardon véritable en se réconciliant ; avec l'archilexème « Exploitation », l'Evêque dénonce les maux commis dans le passé, maux qui auraient engendré le drame actuel. Ces maux doivent être oubliés au nom du pardon...

Quant à l'archilexème lutte, l'énonciateur invite son destinataire à quitter définitivement sa léthargie pour reconstruire la RD Congo en général et le Katanga en particulier.

Nous avons aussi constaté que tous les lexèmes utilisés sont tirés de la vie quotidienne et sont tous politiques. Ces mots font le procès du passé.

Rubango n'a-t-il pas dit « les hommes politiques maudissent toujours le passé, bénissent le présent ou le montrent comme un effort croissant et croient à la puissance à l'abondance du futur ⁽¹⁾. Pour ce faire, en prônant la reconstruction de la République Démocratique du Congo en général et celle de la province du Katanga en particulier, les Evêques font de la politique (politique, signifiant l'art de gouverner, de diriger).

Aussi, constatons-nous qu'amener les deux communautés à se réconcilier, au non du pardon, constituent les visées de l'énonciateur.

IV. ETUDE SOCIOLINGUISTIQUE

Par cette étude nous cherchons à savoir si les visées de l'énonciateur sont en harmonie avec les attentes du destinataire. Dans cette partie du travail nous analyserons le thème d'exploitation qui a donné lieu à plusieurs mal entendus. A l'exemple de la partie précédente, nous partirons des extraits de différentes lettres pastorales.

Thème d'exploitation

Les Lutttes interethniques qui constituent le drame du Katanga sont le fruit de différents maux commis dans le passé.

- En effet, les Katangais ont été anéantis, expropriés et exploités. « Des torts, des injustices des méfaits, certes il y en a eu dans le passé » (AKZI : 6,8)
- « La marginalisation de la gestion de sa province de ses ressources apparaît comme le fait d'une politique savamment calculée » (...à AKA : 14)

¹ RUBANGO NYUNDA, YA, Cité par BANZA K., Analyse lexico-sémantique et sociolinguistique des discours académiques zairois de 1980-1988, Cas de l'Université de Lubumbashi, UNILU, juillet 1989, P. 29.

Il y a lieu de se poser des questions pour savoir qui a exproprié, exploité ou bref dominé le Katanga et les katangais.

Partant des extraits qui reconnaissent, que venues dans les mêmes conditions au Katanga, les autres populations sont tranquilles (AKA :8) et que dans sa phase de prise de conscience l'identité Katangaise s'affirme en face de la présence Kasaienne perçue comme symbole de domination au Katanga, nous estimons que les Maîtres ou les Néo-Colonisateurs du Katanga sont les Kasaiens.

Peut-il en être autrement quand nous reconnaissons avec A. DAUZAT, E. LITRE et autres que le lexème domination vient de dominer tirant ses racines du verbe Latin *dominare* de *dominus* signifiant « Maître » ?.

Après une précaution oratoire teintée certes d'ironie « Mais au milieu des intérêts si divisés, quels sages pourraient arbitrer, même pas au niveau des Evêques du Katanga et ceux du Kasai » (AKA :10) ; l'énonciateur présente les kasaiens comme des conquérants, des désintéressés.

« En effet un Kasaien disait lors d'une réception lui faite, nous avons nos origines au Katanga et nous ferons tout pour le conquérir (CA :10).

Conscients de la portée sémantique de ce message; les Evêques s'écrient « nous sommes tous intoxiqués et démissionnaires de notre mission véritable (CA :10). Taraudés par l'idée d'exploitation, les Kasaiens sont aisément comparés aux Colonisateurs » Aujourd'hui, nous pardonnons à l'homme blanc qui nous tient à sa merci depuis des siècles sans reconnaître en nous la dignité de l'homme. Il est illogique de s'en prendre à un autre noir. Ce que nous reprochons à l'homme blanc, évitons-le entre nous (CA :11).

En comparant les Kasaiens à l'homme blanc, les Evêques les prennent ipso facto pour un joug. Dans cette optique, tout ce qui se vit au Katanga doit se concevoir comme un effort pour se débarrasser de ce joug. Père Grégoire réagit en ces termes à l'écoute du message des Evêques.

« Ainsi exposée et justifiée, l'histoire donne raison aux événements actuels. Puisque les Kasaiens auraient contribué aux malheurs des Katangais, la justice voudrait que ceux-ci quittent le sol Katangais à n'importe quel prix (...) un tel message, ajoute-t-il, ne paraît-il pas se situer aux antipodes de celui de l'Episcopat du zaïre publié le 19 février 1993 qui montre du doigt et sans détour les hommes politiques comme responsables de la déroute sociale ? ⁽¹⁾

S'étant rendu compte de la manière dont son message fut reçu, l'énonciateur a écrit sa lettre du 11 février 1995 ce qui suit :

« Chers fils et chères filles particulièrement vous qui êtes membres des commissions « justice et paix » et vous les expatriés, vous êtes appelés à juger en toute objectivité, sans partialité ni complaisance les oppressions, leurs causes, les oppresseurs et à aider les victimes quelles qu'elles soient. C'est ainsi que la province et l'église du Katanga ont été délibérément et sciemment ternies (EKASA :6)

CONCLUSION GENERALE

Nous avons tout au long de nos analyses chercher les visées de l'énonciateur ainsi que les attentes du destinataire. Ces analyses nous ont permis de constater ce qui suit :

Les lettres pastorales écrites pendant la transition (encore en cours) sont militantes, engagées.

Les mots traités ont formé l'opinion de l'énonciateur, canalisé ses sentiments et orienté sa volonté et son comportement.

Ces mots, tirés du langage politique quotidien font le procès du passé, décrivent le présent et promettent des lendemains meilleurs. Ces lettres sont ainsi politiques. Ceci ne contredit pas la pensée du Révérend père LUKUMWENA selon laquelle « tout est politique et en annonçant même l'évangile, on a une influence politique ; l'évangélisation elle-même, dit-il a toujours comporté une influence politique.

Ces mots sont aussi pastoraux car relevant du langage évangélique.

Les lettres pastorales comme tout autre discours véhiculent une idéologie, celle de l'amour et surtout celle du dépassement. Le Kasaien doit reconnaître les méfaits commis à l'endroit du Katangais et à ce dernier de pardonner afin d'écarter tout esprit vindicatif.

Ces constatations nous ont amené à déceler une certaine bivalence dans les lettres pastorales écrites pendant la transition et la cohabitation de deux hommes dans l'Evêque congolais : le Spirituel et le Charnel.

¹ Père GREGOIRE ASSIENE. s.d.b. « De l'usage partisan de l'histoire, in *Renaître* n°11-12, 30 juin 1993, Kinshasa, P.6

Alors que le spirituel tient son discours sur base des commandements divins et prône l'amour du prochain, le pardon et le dépassement ; le charnel tient le discours d'un perpétuel opprimé, cherche sa réhabilitation sur la terre de ses ancêtres et veut à tout pris mettre fin à ce système qui l'a longtemps humilié.

Arrivé au terme de notre analyse, nous pouvons affirmer avoir atteint notre objectif celui de rendre l'idéologie sous-jacente aux lettres pastorales écrites pendant la transition (encore en cours).

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

I. DICTIONNAIRES

1. DAUZAT A. ET Alié, Dictionnaire étymologique et historique, Paris, Larousse, 1964.
2. grand Larousse Encyclopédique, Paris, Larousse, 1961.
3. LITRE, E. Dictionnaire de la langue française, Paris, Hachette, 1878, Dictionnaire de la langue française, Paris, Hachette, 1878.
4. ROBERT, P. (Sous la direction de Micro-Robert), Dictionnaire du Français promordial, Paris, Littré, 1957.

II. OUVRAGES

1. DUBOIS, J, Le vocabulaire politique et social en France de 1869 à 1872, Paris, Larousse, 1962.
2. MAINGUENEAU, D. Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Université Paris, Hachette.

III. MEMOIRES

1. HALAFU A., Contribution à l'analyse linguistique du discours syndical zaïrois (1960 – 63 et 1965 – 76) UNILU, juillet 1977.
2. KAYUMBA B. Analyse lexico-sémantique et sociolinguistique des discours académiques zaïrois de 1980 à 1988, Cas de l'Université de Lubumbashi, UNILU, juillet 1988.
3. MUKWAZO D.L. Contribution à l'étude du vocabulaire politique du Zaïre notre Congo, (1959 – 1960) Lubumbashi, UNAZA, Octobre 1972.

IV. ARTICLES

1. ASSIENNE G. « De l'usage partisan de l'histoire » in Renâitre n° 11-12,30/06/1993, Kinshasa.
2. KASONGO A. CLAUDE “Sur la manière de manifester la vérité”, in Renâitre n° 11-12, 30/06/1993, Kinshasa

L'HUMANISME SENGHORIEN FACE A LA CONSTRUCTION DE L'UNIVERSEL

Par Vincent KABUYA KITABI

Université de Lubumbashi

Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Département de Philosophie

« Mais la barbarie n'est pas située dans tel ou tel univers axiologique. Elle ne réside ni dans l'exigence éthique d'universalité ni dans l'exigence culturelle d'identité, laquelle ne peut être que différentielle. La barbarie est engendrée par la corruption de l'une ou l'autre exigence, lorsque chacune s'érige en absolu, niant par son exclusivisme l'existence même de l'autre exigence »

Pierre-André TAGUIEFF, *La force du préjugé. Essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, La Découverte, 1988, p. 492.

En guise d'introduction

Dans la foulée de tous ces nombreux discours sur la mondialisation qui, depuis un bail, alimentent les débats et préoccupent les penseurs de tous bords, est-il inopportun de demander un tant soit peu des comptes à la littérature négro-africaine à propos de ce phénomène devenu aujourd'hui paradigmatique ? Mais demandons-nous encore ceci avant de répondre à cette question qui se trouve être au cœur de notre propos. En ce colloque d'envergure internationale, réunissant des littéraires dont le continent ne saurait autrement être fier, admettons qu'en philosophe nous envisagions parler effectivement de la contribution de la littérature nègre à la construction de cet « Universel » que nous aimons bien appeler aujourd'hui la *mondialisation*. Ce serait une tâche d'autant plus ardue qu'elle exigerait de nous respect et obéissance à certains préalables. Car, premièrement, nous devrions être assez érudit pour éviter d'entretenir, dûment ou indûment, des amalgames autour d'un concept aussi pluriel que polémique ; cet écueil éludé, nous devrions surtout être assez sage pour déchiffrer à travers des thèmes aussi emblématiques (tels le « métissage culturel », la « négritude », l'« humanisme africain »,...) la collaboration active du discours négro-africain à la construction d'une véritable *Civilisation de l'Universel* ; nous devrions, en sus, être assez courageux pour reconnaître les caractères parfois timide et fragmentaire d'une telle littérature, le débat voire les déceptions qu'elle ne peut manquer de soulever, compte non tenu de la forme affirmative que dissimule notre titre ; mais nous devrions aussi être assez affranchi pour oser (au sens du *Sapere aude* ! kantien) livrer ce qu'il peut y avoir en nous d'intuitions, de sensibilités et de convictions personnelles ; assez dialectique, enfin, pour nous persuader que ce propos épouse raisonnablement le principe de falsifiabilité, car sa prétention n'est pas de dire la vérité dernière, mais qu'à l'inverse, il s'agit pour lui d'entrer dans le jeu de la littérature qui est déjà celui de la recherche du sens même de notre exister, un exister qui ne vaut la peine que s'il réside dans un « savoir-partager ».

Quand bien même nous aurions rencontré toutes ces exigences, l'aporie demeurera. Nous éprouverons un autre malaise épistémologique qui n'épargne, en fait, aucun débutant : par où faudrait-il commencer ? C'est sans nul doute par énoncer les compartiments majeurs de notre modeste construction théorique.

Evoquer avant toute chose le caractère créateur et éveillé de la littérature sera le premier moment d'un propos qui en comportera probablement trois. Nous relèverons, dans ce pan, certains des traits essentiels qui font de la littérature une chance, une porte qui nous permet d'aller vers les autres avec notre patrimoine et de nous enrichir aussi de leurs apports, une paire de lunettes inédite qui nous permet de voir le monde autrement et de découvrir la lecture que les autres se font de nous. Notre conviction est qu'avec elle (la littérature) l'Afrique a tant bien que mal contribué à l'élaboration d'un discours sur une œuvre que l'humanité tout entière a à bâtir ensemble : la civilisation planétaire.

Le deuxième moment, quant à lui, se chargera de donner les lignes directrices de la Négritude, ce prisme à travers lequel celui que d'aucuns ont nommé « le psalmiste inapaisé »²²⁹, Léopold Sédar Senghor, l'une des plus illustres intelligences de la littérature négro-africaine, déroule les linéaments et la trame d'un humanisme qu'il veut de portée universelle, ce qu'autrement on pourrait bien appeler la communication interculturelle.

Ce prisme un tant soit peu déroulé, il nous restera à envisager à grands traits les attitudes à prendre face à la double exigence que suggère cet humanisme senghorien qui se pose dorénavant comme une nécessité. Et ce sera le dernier moment.

Nous inscrivons cette réflexion dans les simples limites de la modestie et la considérons comme un chantier, une recherche chancelante qui attend de ces assises d'accéder à un plus haut degré de solidité.

²²⁹ Paulin JOACHIM, « Senghor, le doux grammairien, conducteur de peuple », in *Présence Africaine* n°154, Paris, 2^{ème} semestre 1996, p.13.

1. La littérature: une œuvre créatrice de valeurs

Le cœur tout comme la pensée de l'autre est un ailleurs qu'il nous faut continuellement explorer. Cette exploration au cœur de l'inconnu passe irrémédiablement par la littérature qui englobe les caractères hautement artistiques tant de l'écriture que de la formulation orale. Avec et à travers elle les hommes, penseurs et poètes écoutent le cri de l'être et lui répondent²³⁰. Ainsi donc, la littérature se laisse saisir à la fois comme une véritable entreprise de penser et essentiellement dialogue et, partant, ouverture à de nouveaux et parfois insondables horizons de sens. Elle nous permet d'adresser aux autres hommes, nos frères, un message inouï que nous sommes seuls à détenir et à pouvoir leur adresser. Et dans toutes ses formes, elle nous permet de circonscrire, comme le suggère ce joli passage de Jean Quillien, ce large et profond domaine limité par deux bornes : la borne supérieure caractérisée par le silence de Dieu et la borne inférieure marquée par le mutisme animal²³¹. Grâce à elle, nous savons apporter au monde une contribution sans laquelle la civilisation n'est possible et maintenir ce qui, dans une certaine mesure, fait l'authenticité de l'Homme et le place au sommet de l'échiquier du vivant dans son étonnante diversité.

Elle est, de plus, pour reprendre le mot de Senghor, « expression vivante de l'homme vivant »²³², cet homme qui naturellement est taraudé par des ficelles invisibles à lier son sort à celui de ses semblables et à celui du monde, à atteindre la plénitude, la joie de l'éternel. Cet homme que la socialité assortie de l'aptitude communicationnelle, mieux langagière, oblige au dialogue. La littérature est, de ce fait, enceinte d'une vertu noble, celle de pouvoir unir le semblable au semblable pour que dans un respectueux mouvement d'échange ils puissent s'entendre non seulement sur le beau et le bon, mais aussi sur le bien, le vrai et l'utile.

Mettant en mots les émotions et les idées des hommes, la littérature demeure une vestale privilégiée de la pensée et de l'histoire du monde. Construire la culture et la transmettre est donc son lot.

Et à propos de la culture, il n'est pas inopportun de rappeler que chaque peuple, chaque région du monde la possède ; elle constitue sinon son originalité, du moins ses traditions au recours desquelles l'Homme s'ouvre au monde du passé afin de permettre à la réflexion actuelle de discerner le pouvoir de se penser, de se découvrir et, partant, de se connaître.

Mais puisque nous venons tantôt d'affirmer que cette culture et ces traditions peuvent varier d'un peuple à un autre, d'une région du monde à une autre, il convient tout de même de reconnaître, à notre avis, que cette diversité, loin d'être une menace, est au contraire une richesse et qu'il faut la cultiver en expurgeant évidemment toutes les formes de fanatismes qui vont du simple repli identitaire à l'exclusion éhontée de l'autre. Les cultures ne sont pas d'une égalité mathématique, mais d'une égalité complémentaire. Les hommes devraient alors avoir un commun *leitmotiv* : rechercher ce qui peut les unir vers des idéaux élevés et, dans un solidaire mouvement d'assomption mutuelle, participer à la construction de la paix et de la fraternité. Cette recherche est une condition *sine qua non* à la naissance d'une civilisation de l'universel que chantait de tous ses vœux Senghor, ce chantre de la Négritude, aujourd'hui couvert de terre.

C'est pourquoi, il n'y a nul besoin de le ressasser, la littérature semble ainsi répondre à un besoin naturel de création des valeurs pour plus d'harmonie et de convivialité²³³ entre les habitants du *village-monde*

Il reste que la littérature senghorienne a dessiné avec bonheur les horizons sous lesquels devrait s'ériger une véritable Civilisation de l'Universel et se développer un humanisme mondial. Nous pouvons d'emblée signer une

²³⁰ Cette conception de la littérature et de la langue en général ne s'éloigne pas de la vision d'un Alexis KAGAME, par exemple qui, prenant appui sur la métaphysique aristotélicienne (fondée sur des catégories linguistiques grecques) pose l'existence de la philosophie africaine à déchiffrer dans les structures propres des langues africaines. Cfr. *La Philosophie Bantu comparée*, Paris, Présence Africaine, 1976. Dans un passage hautement significatif OKOLO Okonda précise qu'il y a plus que ce simple rapport d'équivalence entre langue et philosophie. Il reconnaît que la philosophie est bien sûr contenue dans la langue, mais qu'il faut tout de même reconnaître que cette première a pour mission d'exorciser continuellement la seconde afin de la rendre beaucoup plus précise et ainsi lui conférer une plus large universalité. Il l'écrit fort clairement : « *Les catégories philosophiques sont philosophiques non pas parce qu'elles sont linguistiques, mais parce qu'elles sont reçues, au sein d'un discours philosophique, leur sens précis et univoque, un contenu qui n'est plus inconscient et qui les hisse au rang des concepts* ». Cfr. *Pour une philosophie de la culture et du développement. Recherche d'herméneutique et de praxis africaines*, Kinshasa, P.U.Z., 1986, p.49.

²³¹ Jean QUILLIEN, « La cohérence et la négation. Essai d'interprétation des premières catégories de la *Logique de la Philosophie* », in *Sept études sur Eric Weil* réunies par Jean Quillien, Lille, Presses Universitaires de Lille, sd, p. 155.

²³² Léopold S. SENGHOR, *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 400.

²³³ Il ne serait pas vain de lire à ce propos le livre magnifique et très suggestif d'Yvan ILLICH pour qui la relation conviviale « est, entre autres choses, le fait de personnes qui participent à la création de la vie sociale ». Cfr *La Convivialité*, Paris, Seuil, 1973, p. 28.

dette envers Senghor en affirmant que cet humanisme qui traverse et dynamise sa pensée en détermine, de quelque manière son originalité en même temps que son actualité.

Il ne sera pas ici, dans les limites de cette étude, de restituer l'ensemble de la pensée senghorienne. Le principe d'économie nous contraint de laisser certaines zones inexploitées tant plusieurs études spécialisées existent²³⁴. Nous allons un tant soit peu sereinement déployer un pan entier de cet *humanisme à portée universelle*²³⁵ qui, de toute évidence, s'impose à notre contemporanéité et devrait être l'axe matriciel sur lequel repose cette civilisation planétaire en construction. Cet humanisme transparait dans la théorie de la Négritude, cette véritable mer à fond abyssal, que l'académicien sénégalais entend qu'elle s'exprime à la fois comme une façon d'être soi-même et d'être ouvert à autrui, et pour tout dire, comme un enracinement et une ouverture. Comment, du reste, Senghor comprend-il ce double visage de la Négritude ? Voilà ce que se charge de montrer la partie suivante.

2. L'enracinement-ouverture de l'humanisme senghorien²³⁶

D'entrée de jeu, soulignons d'un trait très lourd que la Négritude senghorienne n'est pas simplement une littérature de combat moins encore un simple *credo de l'identité nègre*. L'universel senghorien n'est pas une particularité culturelle propre à un peuple donné, il est plutôt, pour reprendre le mot de Sartre, un « projet »²³⁷, un projet à réaliser par tous grâce à des synergies conjuguées, mieux, dans la symbiose.

La Civilisation de l'Universel, cet autre nom du village planétaire aujourd'hui en chantier n'est pas l'apanage d'un seul peuple, à quelque région de la planète qu'il appartienne. Senghor la conçoit comme une œuvre collective et un banquet auquel sont conviés tous les peuples, les Africains y compris comme l'énonce si explicitement cette tirade : « C'est précisément, la mission du *Nègre nouveau* de faire connaître toutes les valeurs, toutes les vertus de la Négritude : par-dessus tout, celles qui vont dans le sens du monde contemporain et qui, en symbiose avec celles des autres civilisations, doivent servir à bâtir la Civilisation de l'Universel »²³⁸. Il y a donc là, chez Senghor, un besoin d'enracinement dans le monde de ses propres valeurs innées de l'élan vital, de la force cosmique et de tout ce qui nous relie aux autres civilisations. C'est ainsi sur le fond de notre passé que nous pouvons le mieux projeter nos possibilités d'existence et notre avenir. Car, même ces pensées qui aujourd'hui se mondialisent sont toujours situées : elles viennent de quelque part. Et comme pour confirmer cette assertion de Kinyongo (qui l'emprunte sûrement de Hegel) une pensée non ancrée dans une culture donnée, une histoire particulière, une langue déterminée est simplement un mirage, une platitude pour meubler le silence²³⁹. La culture est pour chaque peuple son identité, sa différence ontologique.

Par où l'on comprend que pour Senghor, il n'est pas question pour une culture de se recroqueviller dans une sorte de ghetto, et par là de négliger, haïr, mépriser, sous-estimer voire supplanter les autres. Il leur incombe, au contraire, à toutes de s'assumer mutuellement et sur fond de symbiose et de reconnaissance réciproque, œuvrer à la réalisation d'un humanisme authentiquement et hautement humain parce que fortes des apports humains de tous les peuples. La civilisation occidentale elle-même aujourd'hui dominante ne doit-elle tout qu'à ce que Senghor appelle « l'esprit de ses machines », c'est-à-dire « sa raison discursive »²⁴⁰ ? Certainement pas. L'humanisme qui voudrait plus aujourd'hui porter le nom de mondialisation est toujours déjà, nous n'aurons cesse de le répéter, une aventure commune qui n'aurait pas certes sa coloration actuelle sans la curiosité et le goût occidental de la conquête. Mais le degré actuel de civilisation de l'humanité aurait-il atteint son aura actuelle sans l'apport positif de tous les peuples, de ceux qui parfois sont dits primitifs ou anhistoriques ? Le décor actuel de notre humanité aurait-il été possible sans la boussole chinoise, sans l'astronomie égyptienne, sans le chiffre arabe, pour ne citer que cela ?

²³⁴ Nous pensons, en dehors de toutes ces études sur la poésie, la littérature, la philosophie, à ce travail de haute facture dont nous nous sommes d'ailleurs largement inspiré, réalisé par Aimé NGOI-MUKENA, *La critique du sens de l'Homme dans l'économisme occidental totalitaire au départ de la pensée de L.S. Senghor*, (Thèse inédite), Lausanne, 1999.

²³⁵ Léopold S. SENGHOR, *Liberté III : Négritude et Civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 216. Ce n'est pas nous qui soulignons. L'auteur reconnaît tenir l'expression de Abiola Irélé, professeur à l'Université d'Ifé, au Nigeria. Cfr. *Op. cit.* p. 217.

²³⁶ Nous avons bénéficié, dans cette partie, du concours précieux d'un des lecteurs avisés de Senghor, Aimé NGOI-MUKENA, dont nous n'avons pas voulu laisser des idées aussi clairvoyantes subir passivement l'usure du temps. Il a, en nous lisant, mis à notre disposition, des passages vibrants de sa thèse de doctorat (Cfr. *Note 234*)

²³⁷ Jean-Paul SARTRE, *Orphée noir*. Préface à *l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* par L.L.SENGHOR, Paris, PUF, 1948, p. 5

²³⁸ Léopold S. SENGHOR, *Liberté III*, pp. 231-232

²³⁹ KINYONGO, J., « Essai sur la fondation épistémologique d'une philosophie herméneutique en Afrique : le cas de la discursivité », in *Présence Africaine*, n°109, 1979, pp. 11-12.

²⁴⁰ Léopold S. SENGHOR, *Liberté III* p. 216

Ce qui précède révèle inéluctablement, pour le dire en langage trop populaire, qu'il n'y a pas un pauvre qui n'a rien à donner ni un riche qui ne peut rien recevoir. Ce qui nous décline à affirmer que l'Afrique aussi, dans son dénuement et ses splendeurs a toujours quelque chose à apporter. C'est, au dire de Senghor, « sa chaleur humaine, qui est présence à la vie : au monde, ...*communio*n de l'Homme avec les autres hommes et par-delà, avec tous les *existants*, du caillou à Dieu »²⁴¹. Ce sont également ses valeurs²⁴² au sommet desquelles trône l'*émotion*. Devant le malaise d'une société honteusement inégalitaire guidée par un système de relations et d'échange contraignant, nous devrions intérioriser à nouveaux frais le sens que Senghor attribue à son *émotion-nègre* qui doit enrichir la *raison-hellène*²⁴³.

Pour peu qu'on veuille l'examiner avec des lunettes renouvelées, on comprendra, sans qu'il y ait intention de déplacer le débat vers des configurations antiquaires, que la raison dont parle le poète sénégalais n'est ni la *ratio* en tant que faculté d'abstraire, de combiner des concepts et des propositions, ni non plus la raison comprise comme l'*Aufklärung* kantien, i.e. la faculté de penser supérieure à laquelle tout homme doit les idées de l'Ame, du Monde et de Dieu. C'est un attribut essentiel de l'Homme. Exister, logiquement, c'est pouvoir raisonner. La raison, en effet, dont il est question ici c'est « la raison instrumentale, celle qui ne s'exprime que dans la maîtrise technique, dans la recherche – au nom du rendement – d'un ajustement toujours plus adéquat des fins aux moyens. Un déploiement sans mesure du principe d'efficience qui débouche sur le règne de la puissance (...) »²⁴⁴. Cette raison est exclusivement occidentale, et elle est à l'origine du *système technicien*.

Et l'*émotion-nègre*, selon Senghor, est cette attitude du Nègre qui le rend attentif aux qualités sensibles de la parole, aux qualités spirituelles, non intellectuelles, des idées. Elle donne lieu à une communauté d'origine et de souffrance, une notion qui s'amenuise de plus en plus dans le monde occidental instrumentalisé et hypertéchnicisé²⁴⁵. Cette pensée on ne peut plus instrumentaliste doit (sinon laisser place, du moins) puiser un nouveau souffle auprès d'une pensée accueillante de l'être dans toute son universalité. Car l'humanité entière est, pourrait-on dire, une gerbe nouée, et sans cesse à renouer grâce à une solidarité partagée. Et comme pour clore ce débat, aujourd'hui presque obsolète, lisons ce qu'en dit Senghor lui-même : « On l'a dit souvent, le nègre est l'homme de la nature. Il vit traditionnellement de la terre et avec la terre, dans et par le cosmos. C'est un sensuel, un être aux sens ouverts, sans intermédiaire entre le sujet et l'objet, sujet et objet à la fois. Il est sons, odeurs, rythmes, formes et couleurs. (...) C'est dire que le nègre n'est pas dénué de raison comme on a voulu me le faire dire. Mais sa raison n'est pas discursive ; elle est synthétique. Elle n'est pas antagoniste ; elle est sympathique. C'est un autre mode de connaissance. La raison nègre n'appauvrit pas les choses, elle ne les moule pas en des schèmes rigides, éliminant les sucres et les sèves ; elle se coule dans les artères des choses, elle en éprouve tous les contours pour se loger au cœur vivant du réel. La raison européenne est analytique par utilisation, la raison nègre, intuitive par participation. »²⁴⁶

2. L'ouverture au monde : écueils et espoirs

On n'oubliera pas toujours cette petite phrase de Césaire selon laquelle « il y a deux manières de se perdre : par ségrégation murée dans le particulier, ou par dilution dans l'« universel » »²⁴⁷ En évoquant l'impérieuse nécessité de l'ouverture Senghor semble entrevoir un sérieux écueil, voire une aporie : celui ou celle de sombrer

²⁴¹ IDEM, *Liberté I : Op. cit.*, p.317

²⁴² A propos des valeurs, Senghor évoque tour à tour : les *valeurs poétiques* (en tant que création la poésie a à côté de la philosophie un rôle important, contribuer à l'élucidation du sens de l'Homme dans un monde dominé par la raison instrumentale et l'égoïsme) ; les *valeurs artistiques* (l'art crée le Beau pas seulement au sens physique, mais en son sens esthétique englobant les autres idées du *bien*, des *accords*, des *rappports*, d'*harmonie*. Le Beau est un acte de mise en harmonie de tous les aspects sociaux et éthiques) ; les valeurs de science ; les valeurs morales ; les valeurs religieuses, etc.

²⁴³ On se rappelle bien cette phrase polémique de Senghor restée célèbre et très controversée : « L'émotion est nègre, comme la raison est hellène ». Cfr. *Liberté I*, p. 24. Cette phrase de Senghor a été longtemps contestée par d'éminents penseurs africains. Pour mémoire rappelons-nous la critique de Mongo Beti qui estime que l'assertion senghorienne nourrit les intérêts néocolonialistes des Occidentaux en s'effaçant insidieusement sous les oripeaux de la complémentarité et/ou de la philanthropie (Cfr. Mongo Beti et Odile TOBNER, *Dictionnaire de la négritude*, Paris, L'Harmattan, 1989.) ; et pour Cheikh Anta Diop de telles assertions d'apparence bienveillante enferment les Africains dans des stéréotypes dégradants et infériorisants. C'est, comme on peut s'en apercevoir à la lecture d'un de ses livres, un essentialisme sclérosant, un vieux « mythe du nègre primitif », qui limiterait les peuples africains au rôle de victime ou à l'émotionnel et à l'artistique (Cfr. *Nations nègres et cultures*, Paris, Présence Africaine, 4^e édition, 2003).

²⁴⁴ Aimé NGOI-MUKENA, « Senghor : l'homme et le penseur enveloppent une énigme », in *Mbegu* n°31, juin 2003, Lubumbashi, Centre de Recherche et d'Animation Pédagogique, 2003, p. 27

²⁴⁵ Léopold S. SENGHOR, *Anthologie des écrivains congolais*, Kinshasa, S.N.E., 1969, pp.12-24

²⁴⁶ Léopold S. SENGHOR, cité par Anne –Cécile ROBERT, *L'Afrique au secours de l'Occident*, Paris, Ed. de l'Atelier/Ed. Ouvrières, 2004, p. 95 (in fine 7).

²⁴⁷ Cité par Paulin HOUNTONDJI, *Sur la « philosophie africaine »*, Paris, Maspéro, 1976, p. 11

dans une idéalisation aliénante du soi et du passé. C'est pour ainsi dire qu'il ne s'en tient pas seulement à l'idée d'enracinement en soi. Tout compte fait, cet enracinement en soi traduit un idéal. Le refus catégorique de la liquidation du passé. Car, comme le dit si bien Martin Heidegger : « Quoique ce soit que nous essayions de penser et de quelque manière que nous nous y prenions, nous pensons dans l'atmosphère de la tradition »²⁴⁸ Dans le même ordre de perspective, l'académicien sénégalais rejette vigoureusement le dépaysement, l'exil de soi vers un ailleurs inconnu, le vagabondage culturel. Ce qui, en d'autres termes, veut dire que Senghor ne voudrait pas assister à un soi qui s'exile de son être-dans-le-monde et qui, pour finir, s'anéantit dans *l'être-autre*. Il conçoit plutôt un soi conscient, qui reconnaît sa présence au monde et qui, sans se quitter, approche l'autre afin de réaliser une communauté existentielle avec et grâce à lui.

Il y a donc lieu de relever que Senghor récuse un enfermement aveugle dans un passé qui ne veut pas passer en même temps qu'il fustige l'idée d'un anéantissement de soi dans l'être-autre. L'homme, l'Africain en particulier, doit comprendre que pour s'intégrer durablement dans cet universel en construction il a une exigence drastique à remplir. Opérer un vrai dépassement du soi, non pas que ce *soi* ne se suffit plus à lui-même et se sent obligé d'errer ça et là à la recherche d'une nouvelle identité, mais parce qu'il accepte de rencontrer l'autre afin de réaliser son bonheur comme un exercice de coopération mutuelle. Il s'agit, de toute évidence, d'expurger le syndrome de l'isolement et d'aller *hors de soi*, vers l'*apparemment* avec l'autre et vers la *complicité* avec lui tout en gardant son enracinement propre et en maintenant comme ligne de partage entre cet enracinement et cette ouverture la communication et/ou le dialogue vrais.

Pour plus de clarté, dans un monde de plus en plus régenté par les calculs « économique-intérétistes », l'ouverture vers l'Autrui serait à comprendre aussi comme un commun engagement des « émotions » pour contrer l'émergence des naturalismes allant de « *la survivance du plus apte* » à « *la lutte de tous contre tous* ».

Mais quelles doivent être les limites et la mesure de cette ouverture vers l'autre bien que sa nécessité nous convoque absolument? Cette question d'importance majeure n'est pourtant pas moins embarrassante surtout lorsqu'on sait que la même ouverture peut être, dans une certaine mesure, une des voies et non des moindres par lesquelles l'homme arrive très souvent, consciemment ou inconsciemment à se dépayser ou à se placer sous la loi d'autrui. Il peut s'agir là d'un scepticisme gratuit de notre part. Mais il convient de reconnaître que bon gré malgré, notre destin en tant qu'Africains passe absolument par la méditation responsable de notre tradition, de nos cultures, de notre histoire avec tout ce qu'elles comportent en humiliations et en négations ; le même destin, si nous ne le voulons pas désincarné, passe par la reconnaissance et l'assomption des contraintes modernes. Dans un cas comme dans l'autre, nous estimons que les Africains doivent s'assumer de façon responsable. Et cela de deux manières.

D'abord, en expurgeant de leur espace mental le vieux mythe du *meurtre du père*²⁴⁹ Il convient simplement d'infléchir la pensée que le père se fait de l'homme et de partager avec lui l'idée africaine de la personne, une idée toujours déjà coextensive au vivre-ensemble. Ensuite, en réinvestissant notre propre univers culturel et au besoin en le réinventant. Cette réinvention n'est pas à confondre avec cette attitude fétiche d'idéalisation excessive de notre *Afrique des villages*, elle est à considérer comme une invention de nouveaux modes de vie à partir parfois des formes d'hier, modes qui, en purifiant le passé, n'achoppent pas à la contemporanéité d'aujourd'hui. Nous pourrions, de la sorte, participer positivement à la construction d'un humanisme de type nouveau et authentiquement humain.

Ne pouvant faire l'économie du principe d'ordre auquel le devoir nous invite nous nous proposons à présent de conclure notre investigation au cœur de l'humanisme senghorien.

Conclusion.

C'est sur une note lapidaire que nous marquerons le point où nous sommes arrivés. Nous avons promis de chercher ce que la littérature négro-africaine a apporté au discours sur la mondialisation en train de se construire aujourd'hui. Qu'a donné en fait notre petite investigation ? Pas grand-chose en réalité si ce n'est ceci.

²⁴⁸ Martin HEIDEGGER, *Identité et Différence*, Quest.1, Paris, Gallimard, 1968, pp.275-276.

²⁴⁹ Le meurtre du père, dans le cas précis de nos rapports avec l'Occident, est une chose inconcevable à l'heure de la mondialisation. Il convient, en plus de faire une nette analyse de la situation et de l'évolution actuelles du monde, de lire avec intérêt Mudimbe pour se rendre compte que le destin de tous est plus que jamais lié. Le père à tuer nous enserme de toutes parts. Il est partie de nous-mêmes de telle sorte que le tuer c'est nous suicider. Il est partout même dans ce qui nous permet de le critiquer et d'envisager son meurtre. Cfr. MUDIMBE, *L'Autre face du royaume. Une introduction à la critique des langages en folie ; L'odeur du père ; L'Ecart*.

Nous avons remarqué que la littérature est un exercice de création de sens en même temps qu'elle permet aux hommes de transmettre ce qui parfois gît dans des hautes zones de l'esprit et dans l'âme. Elle a la vertu de communiquer le génie et même l'âme d'un peuple. Elle fait partie de ce que Denis de Rougemont nomme les « lieux communs », c'est-à-dire, « ces lieux où l'animal social qu'est l'homme peut rencontrer son semblable et communiquer avec lui »²⁵⁰ C'est pourquoi, convoqué à plonger notre regard dans la pensée senghorienne de la Négritude, la curiosité nous a obligé de nous appesantir sur la conception qu'elle s'est faite en son temps de cette entreprise collective à réaliser : la construction de la *Civilisation de l'Universel*. Celle-ci passe par le respect et la reconnaissance de l'autre à la fois même et différent de moi.

Cette œuvre commune de réalisation exige des Africains, aux yeux de Senghor, une double attitude faite d'enracinement dans ses propres valeurs culturelles et d'ouverture aux apports positifs d'autres cultures. Tout de même, cet enracinement n'est pas un enfermement aveugle dans un passé ni non plus un anéantissement de soi dans l'être-autre. L'homme, l'Africain en particulier, doit comprendre que pour s'intégrer durablement dans cet universel en construction, il devra associer, en le purifiant et même en le réorientant notablement, son héritage culturel aux exigences les plus radicales de notre monde d'aujourd'hui. C'est par cette double assomption que nous nous inscrirons significativement dans l'histoire et l'évolution du monde après avoir raté le coche du développement. Et pour y parvenir, il faudra que les académiciens ne prennent cesse de veiller continuellement au grain.

²⁵⁰ Cité par Olivier DELACRETAZ, « L'Universel enraciné. Remarques sur le racisme et l'antiracisme », in *Cahiers de la Renaissance vaudoise*, n°CXXV, Lausanne, s.d., p. 30.

**ETUDE DE LA VIOLENCE ET DES INTERDITS DANS L'ESPACE DES CHAMPS LITTÉRAIRES
AFRICAINS.**

**MONGA Lumamantambo
Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Université de Lubumbashi**

Nous intervenons, ce jour, sur un sujet qui répond à l'une des fonctions sociales des écrivains : présenter aux lecteurs le film des réalités vécues dans la société, à travers une époque. De par la formulation de son titre, notre communication repose sur une démarche descriptive simple et modeste. Prélever dans les œuvres littéraires des signes de violence et d'interdits, les organiser selon leur diversité dans des stéréotypes non exhaustifs, les connoter, les interpréter, sans prétendre d'en fournir après tout justifications naturelles, historiques, psychologiques,... qui s'imposent.

Le souci primordial qui nous anime maintenant c'est d'amener les éminents savants que vous êtes à réfléchir ensemble avec nous sur la liaison qu'il faut établir entre d'une part, le taux de violences et cette échelle de la persistance des interdits en Afrique et, d'autre part, entre cet état des lieux des violences et des interdits et le niveau inquiétant de la marche à reculons caractéristique du développement multidimensionnel propre au continent noir.

Ce rapprochement, systématique ou non, pourrait, selon que nous allons nous y prendre, nous aider à trouver, aujourd'hui, de véritables causes (proches ou lointaines) de la précarité de la vie des populations noires.

Notre intervention comporte deux parties complémentaires l'une de l'autre. Dans le premier volet, nous allons essayer de prélever dans les œuvres littéraires négro-africaines des types de violence dont la liste ne sera pas nécessairement exhaustive. La deuxième partie sera composée des exemples des récits relatifs aux interdits, présentés sur leurs formes diverses.

Les actes posés par l'homme sont chaque fois soumis à l'évaluation de sa propre conscience. Il s'agit de la conscience dite morale.

D'entrée de jeu, nous savons que la morale est, par définition, cette règle de conduite interne qui nous approuve ou nous condamne en réglementant presque partout notre comportement.(1)

Elle est une science théorique des principes des actions humaines.(2)

Par contre, la conscience morale est une sorte de « cour innée », de tribunal permanent qui siège au fond du cœur de chaque homme pour y juger ses actions en discernant les bonnes de celles qui sont mauvaises. Selon Pierre Blackburn (3), chaque individu possède en lui la faculté de choisir entre le bien et le mal. Un homme normal ne peut que se réjouir devant la réalisation de bonnes actions et se sentir tout consumé par des regrets, des remords toutes les fois qu'il commet des actions jugées mauvaises.

Dans Entre les eaux, en tant que prêtre devenu maquisard, Pierre Landu regrette infiniment d'avoir exécuté l'ordre d'achever un blessé à Kanga : « Miss Poubelle cria derrière moi : - « Achève-le(...) j'ai dit de l'achever. C'est un ordre. » »(1)

Les dirigeants d'Afrique exercent leur pouvoir avec une dictature infâme.

Parmi eux, il y a des personnages qui prennent l'habitude de manger la chair de leurs semblables. Pire encore, les responsables criminels d'habitude forcent des innocents à manger la chair humaine, donc à faire le cannibalisme forcé. Les autres » loques » devaient manger obligatoirement la chair humaine de leurs amis débités avant eux :

« Vous allez me bouffer ça, dit le guide providentiel aux autres loques. »(2)

A travers presque toute son œuvre, Sony Labou Tansi cherche à faire voir aux yeux du monde que les rapports sociaux entre dirigeants et les peuples Africains sont presque comparables à ceux qui lient le chien au chat, le loup à l'homme, le chat à la souris,...

A travers certains champs littéraires Africains, on trouve une panoplie des fauteurs des actes de violence. Les récits de plusieurs personnages romantiques témoignent qu'ils étaient forcés de commettre des actes ignobles, et qui sont en train de les dégoûter horriblement.

Pendant plus de trois décennies, l'Afrique a connu des dirigeants qui ont longtemps constitué le stéréotype caractérisé par le vice de la tyrannie. Sony Labou Tansi justifie ce comportement infâme par une phrase ironique : « Car, en fait, dans le système où nous sommes, si on n'est pas craint, on n'est rien. »(1)

Dans l'Ante-peuple, le chef des maquisards force Nitou Dadou d'abattre Martin Mouyabas. Ce directeur du collège des filles regrette d'avoir commis le forfait :

« J'ai tué parce qu'on m'a dit de tuer. Après c'est la nausée », c'est le dégoût, ce sont les remords qui « montent en lui. » chaque fois que Nitou Dadou se souvient de la couleur du sang de sa victime, ses mains tremblent, il pleure de remords. Il témoigne que « c'est dur de manger avec la main qui vous a servi à commettre un meurtre ».(2)

Les raisons qui font que la criminalité, les violences, l'immoralité soient caractéristiques des jeunes Etats d'Afrique peuvent trouver leur origine et leur justification historique dans les différents événements sanglants connus par la région à travers plusieurs siècles : traite des noirs, guerres de conquête, guerres pour le partage de l'Afrique et installation des structures coloniales, guerres d'indépendance politique, guerres civiles ou des rebellions, agressions, conflits internes, inter claniques ou interethniques,...

Dans les trois tomes de Ségou, Maryse Conde décrit la situation des hommes arrachés de la tendresse de leurs familles (quelques fois nobles, qui possèdent et gèrent aussi de grandes concessions des esclaves) destinés à être vendus comme esclaves. Les vicissitudes historiques étant très compliquées, les maîtres qui, hier, géraient des esclaves quelque part dans leurs fiefs deviennent aujourd'hui des esclaves des gens qui vivent ailleurs.

Des êtres humains sont transformés en marchandises de troc, des hommes à vendre ou à échanger, exposés dans des marchés, dans des bateaux accostés, et qui sont liés les uns aux autres, la corde à leurs cous, à demi habillés. Un commerce très rentable aux yeux de ces marchands sadiques, mais qui reproduit une scène macabre, indicible.

Ces hommes-marchandises sont attrapés de force, à l'issue d'une épreuve de force, après un combat à la victoire incertaine.

C'est bien la violence, qui est définie comme étant « une agression ou contrainte physique imposée à autrui par la force et sans consentement. La violence porte atteinte à l'intégrité physique et morale du sujet, ainsi qu'à sa liberté. Elle est le mal, parce qu'elle est source de souffrance. »(1)

A l'intérieur du phénomène esclavage comme un type de violence commerciale, Maryse Conde nous parle des guerres dictées par la volonté de puissance :

Deux communautés voisines noires, les Bambara et les Peuls engagent souvent des guerres d'influence pour déterminer le peuple fort qui doit assujettir le peuple faible. Comme les Bambara gagnent toujours la victoire, les PEULS sont obligés de leur payer annuellement des tributs. A défaut de tout ceci, les Bambara agressent la contrée des Peuls pour arracher de jolies femmes qui deviennent leurs esclaves et, partant leurs concubines.

Voici de quelle manière des inconnus bambara du Dialobé pouvaient survenir violemment dans des familles peules (nobles ou non) dans le but d'y arracher des enfants :

« La violence des hommes, les caprices de l'un d'entre eux, auraient pu l'arracher (= la fille SIRA) de la maison de son père, aux bras de sa mère, pour en faire un objet de troc, d'échange. »(Ségou,t.1)

En conséquence, Dousika Traore (= maître et concubin de SIRA) avait enfanté avec deux captives (le même jour à des heures différentes), deux beaux garçons (SIRA et Thiekoro)

Aux yeux de certaines doctrines, toutes les formes de violence dictées par la volonté de puissance, de régner sur les autres peuples sont à la fois positives et bénéfiques. Elles concourent au développement des qualités personnelles des citoyens qui s'inter violentent et au destin national.

C'est l'avis des philosophes comme Hegel, Nietzsche, pour qui la volonté de puissance est un instinct de domination qui est à la source de toute morale.

Selon Nietzsche (cité par Durozoi Gérard, 1985 :410-11) ,en effet, « ce concept victorieux de la force grâce auquel nos physiciens ont créé Dieu et l'univers, a besoin d'un complément. Il faut lui attribuer un vouloir interne que j'appellerai « la volonté de puissance », qui est inséparable de la force ».

Partout au monde, les maîtres-vainqueurs sont animés par la volonté de puissance, les esclaves –vaincus par la volonté d'obéir.

A propos de la constitution des stéréotypes à travers les champs littéraires, nous pouvons dire qu'il y en a de toutes sortes. Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, nous relevons qu'il existe une classe des « pontes » (= les riches dont les enfants obtiennent leurs diplômes au simple coup de téléphone) et une classe des « loques » (= la masse des condamnables) dans les pays de l'Afrique centrale. Les uns ont tout à dire, les autres sont des pauvres résignés, sans voix, condamnables sans justification par la classe des « guides providentiels », vivant au-dessus de la loi.

L'Afrique elle-même est une grosse merde dont « l'indépendance acquise n'est pas costaud costaud » (La vie et demie, p-42) et dont la populace est formée des « ordures », des « moches », des « poubelles ».

Les filles-élèves sont des « petites cinglées », des « microbes », des prostituées qui offrent leur sexe à des centaines de partenaires étant eux aussi « des petits messieurs ».

Les policiers sont des « insectes » qui fouillent, fouettent, flagellent, torturent et tuent les paisibles citoyens.

Les responsables du pays « sont, par prudence, à prendre d'abord pour des « voleurs » (l'Anté-peuple, p.34) Ils vivent au dessus des lois punitives car ils constituent la classe des « apparences », jouissant d'immunités. Leur personne est inviolable. Leurs familles aussi

Ce sont des « assassins économiques » (L' Anté-peuple, p-62) – des détourneurs d'argent. Un exemple « Falodiata est venu en prison pour avoir assassiné deux millions de Zaïrois au préjudice de l'Etat ».

La guerre entre deux communautés menée en vertu d'une « volonté de puissance » constitue l'une de thématique de la littérature européenne du 17^{ème} siècle. C'est l'exemple de l'œuvre dramatique de Pierre Corneille. Il suffit de lire Horace pour voir comment les romains (représentés par les trois Horace) Affrontent les Albains (représentés par les trois Curiaces) dans un duel où les chances de vaincre sont incertaines pour les deux peuples entraînés de se mesurer en force.

Dans l'esprit de deux familles antagonistes (les Horaces et les Curiaces) comme dans celui de deux villes assoiffées de domination (Albe et Rome), les mots de « voluntas » et de « voluptas » sont constamment intervertis.

Les sentiments de domination qui animent perpétuellement les Etats les uns à l'égard des autres poussent les dirigeants africains à gérer leurs propres peuples en les soumettant à leurs caprices ; sans amour.

Ils gouvernent à l'image des lions et des ours les autres bêtes de la forêt. Ils exploitent leurs peuples. Ils n'ont aucune politique salariale. En littérature négro-africaine, les exemples sont légion.

Dans La vie et demie, l'écrivain présente « le guide Providentiel » qui tue chaque jour des habitants par tout un chargeur de balles, des poignards, du poison dans les verres de champagne ;...(p 14-16).

Les diverses atrocités de la traite des noirs sont à classer à la fois dans les stéréotypes du commerce honteux et dans celui de la volonté de puissance. C'est par exemple l'extrait suivant :

« Des hommes attaquaient les villages, mettaient le feu aux cases, tuaient les femmes et les enfants, emmenaient les mâles » (ségou, t1, p.92).

Les guerres de conquête pour l'obtention des hommes –marchandises à vendre ont impliqué plusieurs autres formes de violence liées cette fois aux désirs sexuels, au viol.

Dans Ségou on compte plusieurs femmes domestiques violées par des marins français et anglais et des autochtones obsédés, tels Doussika et son fils Tiekoro :

Tiekoro avait violé Nadié et des esclaves peules. « Car il s'agissait bien d'un viol. » (ségou, t.1, p. 153).

Chaïdana, la fille de Martial, le père-loque tué en sa présence, nous raconte une scène macabre :

« Le Guide Providentiel se fâcha pour de bon. Avec son sabre aux reflets d'or, il se mit à tailler à coups aveugles le haut du corps de la loque-père. Il démantela le thorax, puis les épaules, le cou, la tête... » (p.16)

Les responsables- militaires torturent, tuent et mangent des hommes en présence des gents à qui ils ordonnent de fouetter, de maltraiter, de faire couler le sang de leurs congénères dont ils doivent manger après la « viande ». La criminalité s'accroît sans cesse.

C'est ce que nous fait lire Tshibanda Wa Mwela Bujitu dans cet extrait d'un cauchemar :

« C'est alors qu'un tableau d'une rare violence fut servi de spectacle au public : matraque en main, les soldats se ruent sur leurs collègues, cognant qui sur la figure,... »(p.7-8)

En Afrique, l'ordre de tuer est un exercice facilement imposé aux subalternes ; « Fusille-moi le cons » (L'état honteux de S Labou Tansi, p.9). (...) « Il se retourne et je lui mets six plombs dans la hernie. » (p.36).(...) « Pour me dire merci, il tue mes miens » (L'état honteux , p.79).

Il suffit de voir l'état dans lequel se trouvent la plupart des Africains détenus dans les gardes à vue. Nous donnons en exemple un récit de Cité 15 :

« Le manchot est pourchassé, puis sauvagement piétiné sur le dos, fouetté, flagellé,... Au cachot, il devient méconnaissable. Tout son corps est couvert des hématomes, des bosses et des tâches de sang,... »

Presque partout en littérature, le policier a l'image d'un agent engagé pour la méchanceté, le fouet, le viol, la fouille et les tueries. Dans les établissements pénitentiaires et surtout dans les cachots, certains détenus sont des cas personnels des autorités qui ont imposé leur arrestation. Nous donnons l'exemple d'un bourgmestre de KINSHASA qui a signé un billet d'écrou contre le directeur du collège et qui s'impose devant les responsables de la police en ces termes : « Cette ordure c'est mon cas personnel. Il faut le fouetter, le torturer, lui compliquer le séjour » (au cachot). L'Anté-peuple,p.92

En dépit de la présence de la multitude des maisons des Droits de l'homme dans les villes de la plupart des pays Africains, le fouet, la torture continuent leur bon chemin. Tout est encore à refaire. les responsables scolaires et les enseignants continuent à procéder aux sanctions corporelles, pourtant interdites depuis l'accession des Etats à l'indépendance politique.

Il va sans dire que, dans les jeunes Etats d'Afrique, la justice punitive souffre d'un retard de plusieurs décennies pour ne pas citer les siècles. En effet, en voulant expliciter l'expression « mettre un incriminé en tenue d'accusé », Sony Labou Tansi fait voir que la police d'Afrique noire continue à considérer la cachot comme un Golgotha, « un véritable lieu du crâne » où il est prévu plusieurs chambres pour autant de formes de tortures : « Beaucoup de ses orteils étaient restés dans la chambre de torture. Il avait d'audacieux lambeaux à la place des lèvres et, à celle des oreilles, deux vastes parenthèses de sang mort, les yeux avaient disparus dans le boursoufflement excessif du visage ». (La vie et demie, p.36)

Comme Nitou Dadou de L'Anté-peuple dont la fille aînée et l'épouse se sont donné la mort (p.36), le narrateur est un médecin dont le père s'est suicidé un jour après lui avoir soufflé à l'oreille cette phrase justificative : « J'ai assez d'arguments pour tuer la vie ». (La vie et demie, p.37)

Le suicide est une violence réfléchie. Se tuer, se donner la mort soi-même est un acte de langage comparable à un monologue intérieur. Cette forme de violence est réprimée de la même manière que tous les autres meurtres, en condamnant énergiquement son auteur qui, malheureusement, est à la fois considéré comme victime à dédommager et surtout comme criminel que la justice corrective doit sanctionner. Dans les violences réfléchies (les suicides), les victimes subissent uniquement l'action punitive et non celle réparative.

Une autre situation inquiétante qu'il faut soulever ici c'est cette opposition binaire ordinairement établie entre les actes de violence et ceux qui sont régulièrement posés par des structures sociales se réclamant appartenir à l'aile de « la non-violence »

Tout comme lorsqu'on déplore de partout l'ignominie des actions combien meurtrières et combien attristantes sataniquement menées par des groupes terroristes, on trouve qu'il faut directement y opposer des actions beaucoup plus dissuasives, utiliser des moyens hautement puissants et beaucoup plus dévastateurs, faits pour corriger et anéantir une fois pour toutes les délinquants et leurs complices, comme constituant ce que l'on appelle à tort ou à raison les actions du « contre terrorisme ».

Dans son article paru dans le journal Le Monde (), Joseph Robert trouve que les deux dichotomies « violence/ non-violence », « terrorisme /contre terrorisme » sont des oppositions binaires qui entretiennent dans leur sein « des frontières communes, très flottantes ».

En fait, tous ces termes sont des violences, sans plus. Dans ce sens que la non-violence pose des actes de violence, et le contre terrorisme produit des effets plus à craindre que ceux du terrorisme lui-même.

Prenons un exemple apparemment banal des rebellions et des organisations armées qui ont toujours secoué la région (Afrique centrale et partout ailleurs) sous prétexte qu'elles guerroient dans le seul souci d'amener l'équilibre socio-économique et stabiliser le bien-être de « leurs peuples ».

A première vue, les actes de vengeance, les rebellions, les subversions, les marches pacifiques ou violentes des organisations syndicales ou des partis politiques ont pour visée apparente le bien-être commun, l'amélioration des conditions de vie de la population en mal de la tyrannie politique, de l'exploitation économique, des inégalités sociales, des exclusions, ...

Cependant, dans leur pratique, les actes posés par ces organisations multiplient en fin de compte (et en très peu de temps) le nombre des citoyens morts, de veuves et d'orphelins de père et de mère, de déplacés de guerre, de populations sans abri, de filles et de femmes à la fois violées et contaminées, tuées ou enterrées vivantes ou brûlées vives tout simplement...

A ces résultats horribles à voir s'ajoutent le plus souvent des fléaux monstrueux comme par exemple la famine, les épidémies des camps de concentrations, la destruction rapide des villes, du tissu économique et des institutions enseignantes, sans oublier l'arrêt net et spontané des efforts compétitifs voués au développement de la région.

Il est vrai que l'Afrique est caractérisée par ce manque jusqu'ici grandiose de politique socio-économique, de culture salariale, de culture d'entreprise.

Dans l'Anti-peuple, Sony Labou Tansi nous présente un misérable Directeur d'un grand collège des filles à Lemba Nord (une de commune de Kinshasa), Monsieur Nitou Dadou dont le salaire ne lui permet de résoudre aucun problème de la vie familiale. Salaire précaire.

Il se rend à pied à l'école, presque à demi-chaussé, mal vêtu, sale. Comme pour éponger ses multiples soucis liés à la pauvrette, il doit s'enivrer d'alcool (le lutuku), presque chaque jour.

Les effets de la misère excessive et de l'alcool accentué par une faim chronique et des querelles domestiques journalières arrivent à le dépersonnaliser progressivement.

Plusieurs malheurs lui arrivent à la fois. Il en adopte finalement un langage violent, indigne d'un éducateur et, qui exerce des fonctions relevant de la noblesse.

A ses yeux propres, toutes ses élèves sont des « petites cinglées » (= des folles), des « microbes – là » des « moches ». Ses propres enfants sont des « diables »

En contre partie, ses filles – élèves et presque toute la société le traitent sans égard, tel un rejet de la société. A leur yeux, le directeur Nitu Dadou est une « ordure » (toute matière qui souille, répugne et pue), une « poubelle » (= récipient où jeter saletés et pourriture), « moche »,...

Et pour vivre, pour avoir à manger, le directeur doit céder expressément sa femme aux partenaires nantis.

Et l'exemple pitoyable de la vie de ce haut cadre de l'enseignement en Afrique est opposable à la plupart des travailleurs salariés.

Pour survivre, les mères doivent faire la petit commerce, aller en brousse, se débrouillait à leur manière dans le but de pallier l'insuffisance des ressources formelles mensuelles des pères.

Dans la plupart des ménages, on mange tout au plus une fois par jour, le soir. Sinon les repas sont organisés à tour de rôle, les uns mangent aujourd'hui, les autres demain. Il y'a des ménages où on ne mange que quelque trois ou quatre fois par semaine. Les autres jours rien du tout.

Sony Labou Tansi est pessimiste à ce sujet. Il donne un constat amère : « Dans le changement de mentalités en Afrique dans sa modernité, il y'a à boire et à manger ». Car, à plusieurs niveaux d'une nation, les responsables « assassins »nt les caisses de l'Etat. Ils les détournent. (L'Anté – peuple, P.34.)

Pour faire vivre au lecteur le niveau de la précarité du salaire de la fonction publique, le romancier multiplie des expressions qui décrivent de quelle manière les fonctionnaires de l'Etat, les hauts cadres de l'éducation nationale se rendent chaque jour à pied à leur lieu de travail..

Le Directeur du collège (Nitu Dadou) se rend à l'école en empruntant « la ligne onze », le « train onze », « le père de moyen de communication », « la voiture sans carburant », etc.

C'est ici une autre forme de violence beaucoup plus meurtrière, la violence économique, due aux difficultés liées au manque de bonne gouvernance dans les jeunes Etats..

Les raisons qui justifient le fait que l'Afrique reste jusqu'ici le grand amphithéâtre où se joue la violence à grand jour relèvent des questions qui mettent en cause l'équilibre établi entre le poids de la justice distributive et celui de la justice répressive.

Pierre Blackburn distingue deux types de questions liées à la justice.

En premier lieu, les questions concernant la manière dont un Etat répartit les bénéfices, les revenus du pays entre tous les citoyens, en mettant un accent particulier sur le salaire minimum universel et que l'on doit revoir chaque fois à des taux progressifs selon les proportions de la croissance des revenus. C'est, par définition, la justice distributive, qui englobe aussi les questions sur le partage du pouvoir politique et des débouchés.

Deuxièmement, les questions sur la répartition proportionnelle des crimes commis à des tiers, donc les peines et les sanctions qui s'y rapportent. C'est la justice corrective.

Mais, curieusement, dans beaucoup de pays africains, les caisses et les domaines publics, les bénéfices et les revenus des entreprises ne profitent presque jamais à toute la nation, mais bien à une poignée d'individus, de détourneurs, d'assassins économiques.

Dans chaque société, les salariés sont des hommes qui ont des familles nombreuses à gérer : faire grandir les enfants, les vêtir, les nourrir, les scolariser. Entretenir les épouses coûte plus cher que les soins d'une automobile.

Comme la politique salariale ne tient pas compte de toutes ces rubriques, la plupart des personnages de la littérature africaine sont des parents présentés souvent comme des irresponsables. Pour les gens déjà dépersonnalisés par la misère, qui se réfugient dans les boissons alcooliques qui les aident mieux à oublier certains soucis, à négliger les problèmes essentiels, les responsabilités parentales.

A leurs yeux, la solution la plus simple c'est de renvoyer les enfants dans la rue, « nouvelle cité »dans laquelle les enfants apprennent l'art de la débrouillardise, de la violence, du vol, et de manière générale, de la commission des crimes.

Kiluba Mwika est clair là-dessus : « Tu sais, la rue est une sacrée école de la vie. Tu y prendras beaucoup de choses, beaucoup » (Le Wayambard, p.25)

« La lutte pour la survie pousse parfois au crime »

(Le Wayambard, p.26).

« Parfois, la faim me pousse à voler, à rafler et même à être violent. »

(Le Wayambard, p.28).

Les enfants abandonnés, ces délinquants juvéniles sont, dans plusieurs villes d'Afrique, en train de mener une vie criminelle d'habitude, au vu et au su de toute la société qui en est passive. Mais chaque jour qui passe, victime de leurs actions mauvaises (vols, viol, violence, meurtres, menaces,...)

Ils portent des totems très significatifs : SIMBA (=lion), OURS, PUMA NOIR, etc.

« Je m'appelle Puma Noir. Ce surnom me vient du fait que je me bats comme cet animal. » (Le Wayambard, p.26)

L'un d'eux établit son plan d'action à commettre. Il s'agit de SIMBA (=LION) : « En tout cas, le prochain client qui se pointe, je lui prends degré ou de force,... gare à qui voudra m'en contrarier ! » (Le Wayambard, p.34)

Les actes de violence des enfants de la rue sont longuement réécités dans le roman « Quand les enfants crient misères » de Bernard Ilunga Kayombo.

C'est la violence de la faim, de la misère.

Après avoir parlé des types de violence, nous passons au deuxième volet de notre communication, celui des interdits de la littérature négro – africaine.

L'opinion africaine noire (traditionnelle ou moderne) s'insurge contre tout aliéné qui foule au pied les interdits ou les tabous. Les éventuels nuances à apporter entre les concepts « interdits » et « tabous » relève du domaine de la contingence des sanctions applicables à chaque acte.

En ethnographie, le Robert définit le mot interdit comme étant « le rite négatif par lequel on doit s'abstenir d'un acte pour des raisons religieuses ». Et l'expression « jeter un interdit sur quelque chose » C'est défendre cette action de manière absolue.

Dans le même domaine d'étude, ce lexicographe entend par tabou le caractère d'un objet, d'un être ou d'un acte dont il faut se détourner en raison de sa nature sacrée.

Les nuances entre les deux concepts qui sont en train d'opérer dans un même champ sémantique et culturel sont que, devant un interdit, il faut s'abstenir de l'acte pour des raisons religieuses ; tandis que, devant un tabou, on doit se détourner de l'acte puisqu'il a une nature sacrée.

Ces lignes de rapprochement entre stéréotype des interdits et stéréotype des tabous ne doivent pas constituer les points essentiels de la deuxième partie de notre communication. C'est dire que tous les extraits des textes qui seront choisis pour appuyer notre argumentation devront confondre les deux termes dans une même soupe.

Nous allons essayer de présenter un à un les différents types d'interdits relevés dans les textes littéraires africaines et voir en quoi ils participent à la contribution des mentalités d'une Afrique moderne, mondialisable.

Dans le domaine de l'évolution séparée des classes sociales, il est interdit aux nobles BAMBARA de contracter des alliances matrimoniales avec des femmes esclaves peules (Voir Ségou, I

Dans le pays de Dialobé, de telles liaisons interdites par les dieux provoquent des morts – nés, des avortons. Mais les deux groupes sociaux entretiennent chaque jour des rapports de concubinage.

Un lecteur averti peut se poser plusieurs questions relatives à cette forme d'interdit :

1°) – En quoi, dans une société des sages, les relations sexuelles clandestines peuvent-elles être préférées aux relations légitimées ?

2°) – En quoi les dieux bambara favorisent-ils le progrès social de la région lorsqu'ils exercent leur puissance et leur volonté en provoquant des avortements imposés et l'accouchement des mort-nés, pour la simple raison que DOUSSIKA a contracté un mariage hétérogène, exogamique avec des femmes esclaves ?

A notre avis, la colère des dieux dialobé contre la pauvre Sira ne s'explique pas du tout :

« Pourtant, les dieux savaient bien que SIRA (était prise par la force), ne l'avait pas voulu elle-même et elle n'était qu'une victime ;

Alors pourquoi la punir ? »

(Ségou, t1, p.25).

Ces multiples punitions planifiées par les dieux bambaras ne sont – elles pas intégrables dans les longues listes des types de violences, sans craindre de blasphémer ?

On peut penser aussi à l'interdit qui frappe les grossesses issues des relations conjugales contractées pendant la journée et qui donnent lieu à la naissance des enfants albinos. Et la coutume exige de tuer les albinos, sous prétexte que leur présence dans une famille provoque des malheurs, la malchance.

Pourquoi la coutume dialobé prévoit – elle de sacrifier les albinos aux dieux pendant que cette race fait partie intégrante des êtres humains ?

Nadié rappelle à Tiekoro qu'il est interdit d'avoir des rapports sexuels entre le lever et le coucher du soleil :

« Il est grand jour, kokè (seigneur).

(Ségou , t1, p.157) la coutume bambara interdit formellement d'enterrer les avortons et les morts – nés en dehors de la case de leurs mères. Or, les Dialobé sont des obsédés sexuels qui connaissent à chaque heure les jolies filles esclaves.

En conséquence, les cases des femmes peules sont parsemées des monticules représentant les tombes des avortons et des mort-nés.

Pendant ce temps, une grande peur habite SIRA qui, en regardant le grand relief qui domine le sol de sa case, se demande si le même sort peut encore lui arriver, soit en avortant, soit en accouchant encore d'un mort-né.

Après tout, quel peut – être le bien fondé de toutes ces coutumes, de ces interdits, quand on sait que DOUSSIKA couche chaque nuit avec un grand nombre des esclaves de sa concession ? Ces jolies femmes ont totalement remplacés sa femme baramuso (=première femme) « avec laquelle il ne traite plus que des problèmes concernant la vie de leurs enfants ».

Nous allons aborder maintenant d'autres catégories d'interdits qui peuvent avoir un fondement naturel selon le jugement de chaque lecteur.

Il y'a d'abord le fait qu'il est interdit à un fils de coucher avec les concubines de son père ; ou à une fille de partager le même courtois avec sa propre mère.

Dans Ségou I, de tels exemples sont nombreux. Premièrement, TIEKORO culbutait pendant les jours les femmes esclaves qui, pendant la nuit, défilaient chaque jour devant la case de son père DOUSSKA qui les utilisait comme des concubines

De même, SIGA, le frère de Tièkoro était à la fois l'amant de ZAIDA (la mère) et de FATIMA (fille de ZAIDA) qui interdira formellement d'en parler à sa mère :

« Il ne faut pas que maman le sache. Jamais ! Jamais ! » (Ségou, t1, p.260).

Il reste à aborder brièvement les interdits concernant les relations sexuelles hybrides.

Il est interdit aux hommes de coucher avec les bêtes qu'ils domestiquent pourtant.

Dans Ségou, les Peuls de Macina s'amourachent régulièrement avec les bêtes plus qu'ils ne le font avec leurs épouses. (p.28).

C'est invraisemblable. Les autres peuples environnant s'en moquaient de la sorte.

« Ton père est mort, tu n'as pas pleuré

« Ta mère est morte, tu n'a pas pleuré

« Un menu bovin a crevé et tu as dit yooo !

« La maison est détruite » (Ségou, t1, p28)

Cette situation est déplorable. Elle montre à suffisance que dans cette contrée, on rencontrait un stéréotype des maris sujets à des graves malédictions.

Depuis quand des bêtes doivent –elles remplacer valablement des épouses ? C'est indicible. Voilà un type d'interdits qu'il faut enseigner et faire prévaloir en tout temps et en tous lieux. Chez tous les peuples de la terre, surtout dans ces régions où les singes arrivent à remplacer quelques fois les femmes-épouses

En guise de conclusion, les textes littéraires négro-africains donnent en synthèse une série d'images du continent noir à travers une diversité de formes de violence et des interdits.

Lorsqu'on parcourt un à un les exemples d'actes de violence et en les confrontant aux éventuelles causes psycho- sociales, pouvant permettre de les justifier (ne fut- ce qu'en partie), on peut se permettre de calculer les chances de la mondialisation de certains pays d'Afrique et bien prévenir ses dangers, son blocage.

Les interdits occupent aussi une place importante dans cet espace littéraire. Ils ont leur utilité dans le domaine culturel et des coutumes.

De la même manière que les Etats doivent ouvrir les jeux sur la signification profondes de l'Etat des lieux des actes de violence, de la même manière, l'Afrique doit se poser plusieurs questions pratiques liées justement à la pertinence qu'il y'a à maintenir encore dans la société toutes les coutumes qui corroborent aux interdits.

Pour être plus clair et tranchant, il faut trouver que la plupart des coutumes et des interdits sont à revoir, à critiquer, à fouler au pied.

BIBLIOGRAPHIE

1. BLACKBURN, Pierre, L'éthique : fondements et problématiques Contemporaines, Québec, éd. Du Renouveau Pédagogiques, 1996.
2. CONDE, Maryse, Ségou, T1, 1,3, Paris éd. Robert Laffont, 1985
3. DUROZOI, geranrd et al. Parcours philosophiques : textes, cours éléments, Paris, Librairie Nathan, 1985
4. DJUNGU SIMBA, Cité 15 (roman)
5. ILUNGA KAYOMBO, B., Quand les enfants crient misère, (roman)
6. KILUBA MWIKA, Le Wayambard
7. LABOU TANSI, S. : a) L'Anté-peuple
b) La vie et demie

8. LAMY, Emile, Le Droit Zaïrois. T1 : Introduction à l'étude du Droit écrit et du Droit Coutumier Zaïrois, Kinshasa, PUZ, 1975.
9. MWALABA, Kasangana, Economie et éthique, Lubumbashi, PUL, 2004
10. Le Nouveau Petit ROBERT 2001

ATELIER III
PROBLEMES ET TECHNIQUES DE L'ECRITURE

LE SORT DE L'EPIQUE DANS LE « DISCOURS AFRICAIN » D'AHMADOU KOUROUMA.

Brigitte Dodu
Université Marc Bloch – Strasbourg II.

La communication qui suit tentera d'élucider (autant que faire se peut) les relations entre le registre épique et la passion du mot juste chez un écrivain qui a mis d'une manière originale la littérature au service de l'Histoire.

C'est en référence au titre de son second roman que j'emploierai les termes de *révolte de l'honneur* pour résumer les raisons qui poussèrent Ahmadou Kourouma à écrire au milieu des années 60. Il semble en effet que son engagement d'écrivain réponde à des « *outrages et défis* ». Les uns d'ordre historique : le mutisme des Français sur leur histoire coloniale – pire encore, leur refus aux Africains d'un passé, d'une Histoire, comme le rappelle le personnage du Diseur de vérité à un chef de province : « *Tu n'as pas douté quand l'occupant t'enseignait que nous étions sans passé, sans histoire* ». ²⁵¹ Mais le « diseur de vérité » n'entendait pas épargner les siens : dans son premier roman, *Les Soleils des Indépendances* ²⁵², Kourouma relevait le défi du silence planant sur les erreurs politiques des régimes post-coloniaux. Ajoutons cette hypocrisie, outrageante pour un homme d'honneur, qui occulte les conséquences de la guerre froide sur le continent africain, ou encore le drame des enfants-soldats pris dans le conflit libérien, enfin les non-dits qui gangrènent aujourd'hui l'histoire de son propre pays. L'écrivain étend d'ailleurs cette attitude à l'ensemble de la littérature africaine, qu'il définit dans sa préface au récent ouvrage de Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, ²⁵³ comme les « *continuelles réponses* » aux « *continuels défis* » infligés aux Africains par ceux qui leur dénie à la fois une Histoire et les moyens de la dire. Car en ces années 60, Kourouma s'attaquait aussi à un défi d'ordre esthétique : la carence d'analyses scientifiques crédibles et lisibles sur les périodes en cause. Aux yeux de cet économiste, le discours des sciences humaines sur les réalités que vivaient à la charnière de deux mondes des sociétés en pleine mutation manquait à la fois de pertinence... et de style. L'on pouvait fonder des espérances sur un homme qui croyait à ce point au pouvoir du style. ²⁵⁴ Ce n'est pas sans scrupules, toutefois, que je prétendrai que l'ambition de Kourouma a été d'inventer par la littérature un *discours africain* parmi d'autres. Si je me permets cette expression, c'est que les conditions d'élaboration de ce discours, chargé d'exprimer la complexité d'un monde intermédiaire qui s'était développé, à l'insu des experts, au confluent chaotique de deux civilisations font penser à celles qui inspirèrent à Edouard Glissant et à certains intellectuels des Antilles le vœu d'un *discours antillais*. Mes scrupules tiennent à ma crainte que l'expression n'enferme dans l'idée d'un intégrisme culturel dont, justement, la poétique de Kourouma (comme d'ailleurs celle de Glissant) s'est toujours écartée.

C'est donc aux moyens de la littérature et plus particulièrement du roman que se fiera Kourouma pour relever ces défis. Pourquoi et comment charger le roman de tâches qui incombent aux sciences humaines ? (Car Kourouma envisage l'histoire dans toutes ses dimensions). C'est ici, en amont même de l'écriture, que nous introduirons la notion d'*épique*. Nous nous ferons « pragmaticiens » et emprunterons à la rhétorique la vieille notion d'*ethos*. Il y a quelque chose d'épique dans l'*ethos* kouroumien, quelque chose du panache de ses premiers héros, Fama et Djigui, dans l'attitude initiale de l'auteur. Le terme de *monnè* n'a d'ailleurs tout son sens que dans un univers épique. Nous appellerons « épique » cet univers qui forme le décor et le fond philosophique des trois premiers romans de Kourouma ²⁵⁵ : l'art rhétorique, l'esprit, les attitudes, le fonctionnement social et politique d'un Mandingue féodal et guerrier, aire culturelle de référence de l'écrivain, hantée par le souvenir de prestigieux empires. Avec un vocabulaire familier à ses lecteurs d'Occident, qui ont dans leur proche héritage des siècles de féodalité et les usages littéraires afférents. Une familiarité déterminante dans la connivence que l'auteur saura créer avec ses lecteurs, et qui est une dimension de son œuvre essentielle dans notre perspective. Le métadiscours critique qui accompagne fréquemment la narration emploie, pour désigner les formes épiques traditionnelles – ces épopées qualifiées par Bassirou Dieng et Lilyan Kesteloot de « royales et dynastiques »,

²⁵¹ Ahmadou KOUROUMA, *Le Diseur de vérité*, pièce de théâtre, 1974, éd. Acoria, 1998.

²⁵² Ahmadou KOUROUMA, *Les Soleils des Indépendances*, 1968, Montréal ; 1970, éd. du Seuil, Paris, rééd. 1972, Points Seuil.

²⁵³ Boniface MONGO-MBOUSSA, *Désir d'Afrique*, 2002, Gallimard.

²⁵⁴ Lire à ce sujet Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, 1997, Karthala : « *Traduire l'intraduisible* », p. 151 à 162.

²⁵⁵ Après *Les Soleils des Indépendances*, il s'agit de *Monnè, outrages et défis*, 1990, Seuil, rééd. 1992, Points Seuil, et d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, 1998, Seuil, rééd. 2001, Points Seuil. Nous nous permettrons désormais d'évoquer ces romans par les abréviations suivantes : *Les Soleils, Monnè, Le Vote*.

« corporatives » ou « religieuses »²⁵⁶ - le vocabulaire de notre littérature épique : « *geste* », « *hagiographie* »... de même que des mots familiers désignent dans *Monnè* le code des relations et les attitudes guerrières des rois mandingues : « *allégeance* », « *suzerain* », « *preux* », « *héros* », « *vallance* »...

Bien entendu, l'art narratif d'Ahmadou Kourouma ne se réduit pas à un ensemble de procédés épiques obsolètes, dont on imagine mal comment ils pouvaient à eux seuls combler le fameux défaut d'histoire auquel réagissait l'écrivain. D'aucuns penseront même qu'il aurait dû les bannir d'une entreprise qui consistait à pallier les défaillances des disciplines normalement commises à cette tâche. Pourtant, son œuvre relève en partie du registre épique. On devine en la lisant que la relation de l'auteur avec ce que j'appelle un peu sommairement l'épique a aussi été une aventure intérieure, donc profondément esthétique : elle porte les marques d'une constante maturation. Nous avons dit que l'écriture de Kourouma procédait d'une révolte de l'honneur (du moins cette révolte évoque-t-elle certaines attitudes de ses premiers héros). Elle en tire donc sa scénographie et son système énonciatif. Le registre épique astreint les personnages à des modes de communication et des rôles spécifiques, empreints de théâtralité. Pour résumer l'apport « extérieur » de l'épique à l'œuvre (ensuite nous verrons plus précisément quel parti subtil et fécond l'écrivain a su en tirer), il fournit un point de vue – central dans les *Soleils*, grâce au regard du prince déchu sur le nouvel ordre des choses, à ses yeux un désordre « *bâtard* ». Il apporte son sens dramatique, sa ou plutôt ses rhétoriques, son goût des mots et des métaphores, ses patrons narratifs, sa logique du temps, du destin, de l'Histoire qui est aussi celle des mythes noyant les épopées. Ses moules narratifs : déjà sertie dans la trame des *Soleils* grâce aux récits de chasse du féticheur Balla, l'épopée « corporative » des chasseurs malinké informe l'ensemble du *Vote*. Rituel de sauvegarde du pouvoir dont il doit révéler toute la gloire et toute la honte, le « *donsomana* » transposé dans le roman accompli, en amont même de l'épopée, qui n'est qu'un acte littéraire, la résurrection fictive de l'*epos*, cette reviviscence collective des mythes fondateurs autour du conteur. Dans l'épopée, l'Histoire subit l'attraction du mythe qui - c'est selon les points de vue - la déforme ou l'informe. Sa logique n'est pas celle de l'Histoire au sens moderne de progrès linéaire vers un futur inconnaissable. Pour le monarque Djigui Keita, le sens de l'Histoire consiste à distinguer le pérenne de l'éphémère dans le désordre des choses. A l'éphémère, il oppose sa patience plus ou moins indifférente. Cette appréhension circulaire de la marche du temps, éternel ressourcement dans l'origine, est forcément théâtrale : les grands moments historiques ne font que se répéter et leur conversion en rituel garantit cette répétition. Cette vision épique de l'Histoire s'accompagne d'un sentiment religieux du destin et de la toute-puissance divine.

Mais Kourouma n'oppose pas, nous l'avons dit, une épopée obsolète aux descriptions modernes des phénomènes sociaux. Bien au contraire, il réussit à créer les conditions esthétiques dans lesquelles l'ancestral discours de l'Histoire va se muer en ressource littéraire. Au fil d'une invention esthétique permanente, (car l'écrivain n'a cessé de renouveler ses procédés tout en demeurant fidèle à leurs principes), il prouve que le discours épique, grâce au dialogue qu'il peut nouer avec celui des sciences humaines et bien d'autres encore, concourt à élucider l'Histoire.

Dès le premier roman en effet, puis dans *Monnè*, le discours épique est *relativisé* en tant que point de vue et emprise sur le monde et l'Histoire. Expliquons-nous rapidement. Dans ces deux récits, il est le point de vue à partir duquel Kourouma déploie sa quête de vérité. Dans *Les Soleils*, c'est essentiellement la conscience malheureuse du vieux prince Fama qui forme la scène où l'ordre politique ancien affronte la « *bâtardise* », terme qui résume l'époque dans la bouche du noble Malinké : un désordre illisible et illégitime venu supplanter un ordre féodal où il faisait bon vivre, car tout y était sous le pouvoir du roi ; une dépravation générale engendrée par l'oubli des vieilles sociabilités désignées, par un intéressant détournement du lexique républicain, sous les noms d' « *humanisme* » et de « *fraternité* ». Le triomphe de la « *bâtardise* » éclate dans la cacophonie de la capitale, s'affiche dans les comportements incongrus, la ruine de l'honneur, les interdits piétinés, le déclin des arts séculaires : poésie des griots, exploits des chasseurs magiciens, enfin dans le relâchement des pratiques religieuses – le minaret devient ainsi la tribune où Fama montera clamer son refus. La *bâtardise* est une affection dissolvante qui, dans le sillage des nouveaux pouvoirs, tentera de « *pénétrer* », « *diviser* », « *gâter* » Togobala, fief ancestral des Doumbouya, fort heureusement protégé par les ancêtres, les griots et les maîtres-chasseurs. Mais le ver est dans le fruit épique. Le regard révolté du roi sur son époque ne réussit pas à nous emprisonner dans une vision partielle de l'histoire. Il est tout infiltré par l'ironie par ailleurs non dénuée de complicité du romancier, où l'affection et la dérision se mêlent indissociablement. Et l'auteur se garde de nous imposer une communion réductrice avec le point de vue d'un personnage particulier. Car en réalité, des accommodements existent entre l'ordre ancien et les nouveaux pouvoirs, toujours manipulés par l'ex-puissance coloniale. Fama lui-même a cherché de ces accommodements avant d'incarner ce discours « *intègre* » jusqu'à l'intégrisme. Le point de vue du prince malinké en affronte bien d'autres, complices ou hostiles, mais rarement aussi intraitables

²⁵⁶ Bassirou DIENG, Lilyan KESTELOOT, *Les Épopées d'Afrique noire*, 1997, Karthala.

que le sien. Enfin le lecteur aura noté que Salimata son épouse, autre point de vue dominant, n'entretient pas avec la tradition le même dialogue nostalgique. Certes, elle a quelque raison de s'en défier ; le récit n'en fait pas mystère. Mais surtout, pragmatique, elle fraye son chemin dans ce monde « renversé », ainsi qu'elle le qualifie sans pour autant le condamner du terme de *bâtard*.

Il nous faut ici rappeler l'originalité d'un système énonciatif complexe où l'instance narrative s'avère particulièrement labile. La fameuse ironie de Kourouma trouve d'ailleurs là ses conditions. Le narrateur des *Soleils* s'insinue dans la conscience de ses divers personnages et tout d'abord nous l'avons vu celle de Fama, dont le discours intérieur tient largement lieu de récit. Mais les nombreux autres points de vue tour à tour adoptés contaminent subtilement le discours du prince malinké, tout cela sous le regard discret mais moqueur du romancier, au point qu'il n'est pas de discours « pur », que des voix étrangères résonnent dans chacun. S'y reflètent les attitudes des destinataires internes, car l'action multiplie les situations où les discours s'affrontent. L'ironie de Kourouma résulte de ce très subtil écheveau : elle ménage presque toujours quelque position d'où le lecteur est en droit de sourire de ce qu'il lit. Les récits kouroumiens sont implicitement dramatisés, et ce n'est certainement pas un abus que de parler à leur sujet de « double énonciation ».

Le procédé se fait plus savant encore dans *Monnè* où tout personnage, individuel ou collectif comme « *les gens de Soba* », est susceptible de se mettre à conter. Les nombreux narrateurs se relaient sans crier gare même au beau milieu d'une phrase, et le roi Djigui coupe inopinément la parole à son biographe. Tout se passe comme si les acteurs du drame buvaient les paroles du conteur et brûlaient d'intervenir.

Or dans ce roman, les voix du monde féodal – le roi, le griot – perdent prise sur la marche de l'histoire. Vingt années ont passé et le mot de « bâtardise » est presque absent de ce récit dont l'une des scènes initiales relaie pourtant le motif final des *Soleils*, le sursaut épique et équestre du roi, cette fois sous la forme d'un défi superbement lancé par Djigui aux conquérants français sous les murailles de son fief. La rhétorique est identique aux fantasmes de restauration de son pouvoir qui envahissaient le délire de Fama blessé à mort. Il semble que dans *Monnè*, l'auteur soit comme revenu sur ses pas pour explorer un univers déjà révolu dans les *Soleils des Indépendances*, mettre en scène son impuissance face au cours inattendu que devait emprunter l'Histoire en cette fin du 19^e siècle et sa survie artificielle tout au long de l'ère coloniale avec la tolérance intéressée de l'occupant. Ainsi voit-on le narrateur, dès les premières pages de *Monnè*, emprunter un style anthropologique pour exécuter d'un bref exposé cinglant ce monde ancestral « *clos* » et « *arrêté* » qui avait institutionnalisé le « *mensonge* » et l'inégalité, mais entourait ceux qui y vivaient de certitudes rassurantes.²⁵⁷ Le lecteur comprendra que les *mensonges* en question sont les mythes qui tiennent lieu d'explication du monde et de l'Histoire. La suite du récit ne cessera de démontrer que nul discours pertinent sur le cours des choses ne peut plus émaner de l'épique (le discernement ne fait pas pour autant défaut au vieux monarque malinké), en réduisant le pouvoir royal à l'infime cercle de la Cour : le *Bolloda*, petit théâtre d'illusion entretenu par les arts ambigus de l'interprète et du griot avec la complicité cynique de l'administration coloniale. Le romancier exerce son indicible ironie sur cette bulle dont l'éclatement ne manquera pourtant ni de poésie, ni de grandeur. Privilèges de l'épique...

Où s'élabore donc, désormais, le discours pertinent sur l'histoire, et celui des griots, hérauts jusqu'alors de la féodalité épique, est-il à mettre au rebut ? Huit ans après *Monnè*, l'épopée du « *chasseur et président-dictateur* » Koyaga, « *avec Ramsès II et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité* », montre qu'il n'en est rien et que le discours épique, dans les rapports qu'il saura instaurer avec nombre d'autres empruntés à la double tradition où s'est nourri l'écrivain, peut acquérir une validité nouvelle et prendre une part décisive à la synergie des voix qui déploient l'Histoire sous les yeux du lecteur. Nous évoquerons dans la suite certaines des conditions de cette régénération du discours épique. Comme nous l'avons fait pour les précédents récits, voyons rapidement ce qu'il en est ici de l'instance énonciative.

Au fil du *Vote*, le *sora* louangeur et le *cordoua* bouffon qui se partagent la narration sont fréquemment interrompus dans leur tâche épique et rituelle (le « *donsomana* ») par ceux dont ils chantent la geste. D'où ces sauts déconcertants de la troisième à la première, voire à la deuxième personne, car les griots adressent directement leurs récits à Koyaga et son ministre Maclédo dont le rituel requiert la présence. Cette extrême labilité de la voix narrative est bien l'un des éléments clefs du « dispositif esthétique » des trois premiers romans, en même temps qu'un trait fondamental du rapport avec le lecteur. Or la question du destinataire est cruciale dans une œuvre qui répond à un *défi*. Dans le *Vote*, récit particulièrement mis en scène, les récepteurs fictifs de l'épopée, le dictateur et son ministre auquel il est indissolublement lié en tant que son « *homme de destin* », côtoient pour ainsi dire les lecteurs de tous horizons. Or, les conteurs ont manifestement intégré toutes ces

²⁵⁷ *Monnè, outrages et défis*, p. 20 de l'édition Points Seuil.

« présences ». Le *sora* et son apprenti ne sont pas seulement deux, mais chacun double. Et cette duplicité qui multiplie les points de vue donne tout son volume à la représentation de l'Histoire.

On ajoutera que le personnage kouroumien incarne souvent un *ethos*, une rhétorique. C'est vrai par exemple de Fama et de Djigui, figures épiques toujours associées à des griots, réels ou fantasmatiques. Aux dialogues, l'auteur préfère les affrontements d'orateurs, sur lesquels chatoie souvent l'ironie du discours indirect libre. Disputes et palabres étaient déjà des circonstances on ne peut plus fréquentes dans les *Soleils* et les diatribes de Fama y faisaient réagir de multiples figures de la *bâtardise*. Prolifèrent donc les formes et genres de discours, dans une richesse presque rabelaisienne. Mythes, fables, contes, gestes, hagiographies et dithyrambes, devisements du monde et voyages légendaires croisent des séquences journalistiques, des exposés d'ethnographie, sociologie, économie et géopolitique, tandis que la théâtralité naturelle du récit accueille toutes les formes que peut absorber un texte dramatique : palabres, débats parlementaires, discours présidentiels, interrogatoires policiers, rituels de toutes sortes. Enfin les proverbes se glissent dans tous ces discours, quand ils ne scandent pas la narration, ou n'en proposent pas le résumé philosophique, comme la table des matières du *Vote*.

Un tel discours romanesque réserve logiquement des rôles de premier ordre aux spécialistes du verbe et notamment du verbe épique. Historiens consacrés par la tradition et grands faiseurs de légendes, ou bien fous du roi – donc véridiques –, les griots sont à l'avant-scène des *Soleils* au *Vote*. Kourouma se complaît à les camper, géniaux ou médiocres, et à commenter leurs performances et leurs échecs. Mais bien des personnages ont la fibre griotique : pour anticiper, même Birahima, l'enfant-soldat ignare et en rupture de ban, entreprendra « *l'oraison funèbre* » de ses compagnons tombés au combat.

Si nous avons insisté sur l'originalité de ce système énonciatif que l'auteur adopte, sans cesser de le faire évoluer, des *Soleils* au *Vote*, c'est parce qu'il crée les circonstances dans lesquelles les mots de l'Histoire, outre les savoirs et expériences qu'ils représentent, peuvent épanouir leurs ambiguïtés, voire leur charge de malentendus et par conséquent, leur malignité.

Il nous faut désormais évoquer le linguiste en Ahmadou Kourouma, celui qui vouait aux mots et aux dictionnaires une attention passionnée. Après la fameuse malinkisation de la langue des *Soleils* et un roman qui est l'explication, au sens étymologique, du terme de *bâtardise*, *Monnè* pose explicitement la question du malentendu linguistique. On peut d'ailleurs avancer que toute l'œuvre de Kourouma s'est construite en spirale autour de cet axe. L'affrontement des mondes est largement celui des mots (et des rhétoriques). Ce ne sont pas des hommes de paroles comme le savant griot Djéliba et l'ingénieux interprète Soumaré qui résoudre le malentendu – bien au contraire, ils ne sauront que l'entretenir – mais, d'une manière apparemment directe et naïve, Birahima, le narrateur-enfant des deux derniers récits. Certains procédés constants dans l'écriture kouroumienne témoignent de cette passion des mots : une obstination à les ajuster au plus près des réalités, quitte à les assortir d'une série de quasi-synonymes qui jouent du sens et des sonorités et font astucieusement dériver le propos, ou créent des compositions plus éloquentes que l'addition de leurs termes successifs. Ce procédé, très actif dans le *Vote*, est sans doute à l'origine de la trouvaille stylistique centrale d'*Allah n'est pas obligé*²⁵⁸ : les quatre dictionnaires de Birahima deviennent des tourniquets linguistiques, des plaques tournantes qui mettent en relation les différents destinataires selon un jeu énonciatif inédit. Dans les romans de Kourouma se dissémine une vaste réflexion sur le langage, la forme sonore et le contenu sémantique des mots, leur fonctionnement, leurs pouvoirs et limites. Leur rôle est dramatique aussi : rendez-vous périlleux entre des univers antagonistes, ils se muent en enjeux et font de l'Histoire une succession de désastres. Les désastres de l'Histoire seraient-ils aussi et d'abord des désastres linguistiques ? Un romancier linguiste pourrait alors fonder sur cette « collusion » une esthétique du dévoilement...

Dans *Monnè* comme déjà dans les *Soleils*, l'esprit et le verbe épiques affrontent un monde qui les invalidera avec brutalité. L'épopée et le panégyrique qui tiennent lieu d'Histoire, qui la tissent continûment, trouvent leur personnification la plus noble et la plus inspirée en Djéliba, ancien griot de Samory voué au service de Djigui. Ici l'Histoire se confond avec son récit, elle obéit à une logique du pouvoir et du destin à quoi les événements sont tenus de se conformer – et non l'inverse, non ce à quoi tend justement tout l'effort de l'écrivain Kourouma : serrer au plus près les logiques du réel... Dans cet univers, les chefs n'existent que juchés sur leurs chevaux et enflés par les mots exaltants des griots. Le seul verbe de Djéliba ressuscite littéralement Djigui prêt au suicide après la capitulation de Soba. Le ressuscite, certes, pour une longue vie *d'outrages et défis*... Kourouma invente alors une ingénieuse association entre le griot et cet autre spécialiste des mots mais surtout du passage entre deux mondes qu'est l'interprète Soumaré. Dès son entrée en scène, Soumaré avait magistralement

²⁵⁸ Ahmadou KOUROUMA, *Allah n'est pas obligé*, 2000, éd. Points Seuil.

illustré l'équivalence entre traduction et trahison. Désormais il entretiendra, avec le concours esthétique du griot, une communication faite de duperie entre la cour royale et l'administration coloniale. Un univers factice sera préservé où Djigui pourra vivre centenaire, mais collaborateur impuissant de l'occupant.

Car *Monnè* est par excellence (davantage encore que les récits d'un Birahima armé de quatre dictionnaires) le roman de la traduction. Elle n'a pas le même statut dans les deux récits. Ici, elle en est pourrion dire l'objet même. Le décor campé au début du roman forme un théâtre on ne peut plus révélateur du drame des grands mots de l'Histoire et de la politique importés par le colonisateur. Les quelques miracles mais surtout les fiascos, lourds de conséquences, de la communication entre les deux mondes se confondent dans une large mesure avec les réussites et les échecs de la traduction. Echecs déjà inscrits dans l'exergue et le titre du roman. L'art de Soumaré repose sur un principe que l'urgence lui dicte à sa première intervention, lorsque le *tiraillleur-interprète* comprend qu'il a sur la langue le sort de Djigui menacé d'exécution devant la muraille de Soba. Ce procédé consiste à expurger de leur orgueil épique les homériques provocations du roi aux Français, et à accommoder en retour à la sauce épique la réponse des Français. L'épique, nœud du problème... On relira la traduction du royal défi, cette parfaite trahison²⁵⁹ et, bien plus tard, le récit fait au vieux roi de la seconde Guerre Mondiale, chef d'œuvre de transposition épique, avec à la clef un succès ainsi commenté par le narrateur : « *Djigui décocha un sourire d'admiration pour De Gaulle : il venait de comprendre l'histoire de la dernière guerre* ». ²⁶⁰

L'Histoire se joue donc bien souvent dans les mots, mais au confluent des deux mondes – l'épique et l'Occident contemporain - qu'elle met en contact sur ces terres d'Afrique à la fin du 19^e siècle, le jeu se fait particulièrement tragique et cocasse. Dans la tradition de la cour du roi Djigui où la référence reste la légende fondatrice des Keita, l'Histoire est un chapelet de noms de périodes héroïques où s'enchaînent les revers et les sursauts de l'honneur : tel ce « *boribana* » ou « fin des reculades », accès de résistance strictement symbolique et théâtral à l'un des outrages sans nombre infligés au roi par le colonisateur. En exhumant ce mot de la glorieuse épopée samorienne, Djéliba, nous confie le narrateur, reste fort conscient des « *petites dissemblances* » entre les deux situations. Le boribana succède lui-même aux « *saisons d'amertume* », autre expression de style samorien forgée par le poète pour désigner les quatre années d'administration pétainiste. Et si, après la mort en plein devoir épique, équestre et déclamatoire, de son génial griot, Djigui renonce à transmettre sa charge, c'est parce que ses confrères convoqués ne proposeront que de piètres noms pour baptiser la nouvelle ère héroïque du Bolloda, une tentative de restauration du pouvoir royal.

Mais, pour le malheur des Malinkés, le camp adverse est prodigue lui aussi en grands mots historiques et, vue de Soba, l'histoire coloniale se résume à l'imposition de politiques incompréhensibles, dont les raisons sont enfermées dans des vocables parfaitement abscons. Les dernières lignes de *Monnè*, où le narrateur étend la référence du « nous » des « *gens de Soba* » à tous les Africains, sont éloquentes à cet égard. Auparavant, ce roman de la traduction a analysé, avec son sens profond de l'ironie et du théâtre, la réception au Bolloda des grands mots métropolitains qui dans les faits se traduisent par un surcroît de misère et de servitude. Entre le roi et l'administrateur s'interposent l'interprète et le griot, Soumaré opérant une première conversion du mot en malinké, nécessairement une périphrase ou une phrase tant la notion est étrangère à l'esprit de la cour, et Djéliba tournant l'expression dans un style qui la fasse mieux glisser dans l'univers épique du descendant de Soundjata. On suivra les péripéties de la traduction des mots « *Renouveau* », politique d'auto-suffisance décrétée par Pétain dans les colonies, ou encore « *Liberté* », surgi à la Libération, avec dans son sillage le « *député* », nouvelle institution où le roi reconnaîtra la vieille coutume de l'otage envoyé dans une cour étrangère : « (...) *on lui donna de longues explications qui lui permirent de conclure que c'était quelque chose que les Malinké connaissaient et pratiquaient : il fallait envoyer un otage à la cour parisienne du Massa De Gaulle* » ²⁶¹ On relira les mésaventures du mot « *réaction* », apparu dans les explications du commandant Héraut sur la Guerre Froide, mais imprononçable en malinké. Le monarque y exercera de vains efforts phonétiques, hésitant pour finir entre un « *hiriasson* » dénué de sens mais aux sombres consonances et un « *sigui ya son* » traduisible par « *assieds-toi en attendant* ». Programme conforme à un sens de l'Histoire fondé sur la distinction entre l'éphémère et l'éternel, et qui deviendra donc la ligne politique du Bolloda durant les temps agités qui vont suivre.

Au fil des défaillances de la traduction (d'ailleurs Soumaré finira sa vie dans la misère et le mutisme tandis que, nous l'avons vu, la mort fauchera Djéliba en statue équestre), le caustique narrateur semble nous démontrer l'incapacité du pur discours épique à comprendre l'Histoire contemporaine, à donner aux évènements

²⁵⁹ *Monnè, outrages et défis*, p. 34 à 37 de l'éd. Points Seuil.

²⁶⁰ *Ibid.* p. 215 à 217.

²⁶¹ *Monnè, outrages et défis*, p. 228 de l'édition Points Seuil.

un sens fécond, donc à inspirer des actes et des rôles qui ne soient pas condamnés par avance à l'instar des vaines comédies de la cour. Kourouma va-t-il renoncer à associer l'épique à son projet d'historien ?

Nous avons déjà avancé que non. La défaillance de la parole épique, aussi admirable que dérisoire, est porteuse d'un sens historique et elle n'invalide nullement cette parole en littérature. Au contraire, Kourouma ne lui retire sa puissance originelle que pour la doter d'une autre pertinence, en nous invitant à dépasser le rapport simpliste que nous établissons d'ordinaire en Histoire entre la légende et la science. Son coup de génie est peut-être d'avoir converti en moyen d'élucidation ce rapport trop souvent réduit au face-à-face du mensonge et de la vérité. Ahmadou Kourouma dépasse ce rapport simpliste pour nous acheminer vers une vision plus complexe de la chose historique, et susceptible ainsi de combler le prétendu défaut d'Histoire qui « provoquerait » dans les deux sens du terme les littératures africaines.

Dans les trois premiers romans, les narrateurs kouroumiens se jouent complaisamment de l'idée commune du vrai et du faux. Gestes, dithyrambes, chansons de saints marabouts, épopées de chasseurs et commentaires des féticheurs égrènent les versions légendaires et magiques de faits ailleurs confrontés à la nudité ironique de leur analyse « positiviste », ou au sourire plus ou moins masqué du narrateur. Gardons-nous d'assimiler trop étroitement à la légende le discours de la tradition et le positivisme critique à la seule voix de l'Occident. Les deux récits, l'un révérencieux, l'autre pragmatique et facétieux, de la fondation de Togobala par un grand marabout témoignent dès *Les Soleils* que l'irrévérence à l'égard de la parole épique fait partie de la tradition. Comme le rappelle Jean Derive,²⁶² dans la culture malinké le mythe a « *un statut ambigu* » par rapport à la réalité vécue. On relira le dénouement apocalyptique du *Vote*, où le sens épique du grandiose et l'ironie se mêlent sans que le tableau soit burlesque – ce qui peut paraître une prouesse au lecteur élevé dans la tradition littéraire de la France.

Et le jeu de la vérité et du mensonge dans les trois premiers romans de Kourouma se fait lui aussi ambigu, pour le plaisir du lecteur. D'un lecteur qu'il faut joueur et perspicace, finement sensible à l'ironie. Le narrateur affecte volontiers de l'aider à démêler l'écheveau des discours contradictoires. Il va jusqu'à feindre de mener l'enquête sur la vérité de tel événement. Avec une ironie quelquefois transparente (Djéliaba, nous est-il confié, « *révèle, ou, mieux, crée l'histoire officielle* »), la plupart du temps subtile comme celle des histoires juives, un modèle que l'auteur invoquait dans l'un de ses entretiens et où, derrière l'autodérision, les discours s'accusent d'eux-mêmes. Ainsi des commentaires du narrateur sur la véracité de ses fables : « *Les Noirs naissent mensongers* », écrit-il dans *Monnè* à propos des prodiges survenus lors d'une épidémie de grippe espagnole ; « *Que tirer de pareilles extravagances ?* » Et de conclure : « *Il est impossible d'écrire une histoire vraie du Mandingue* ». Mais qui sont les menteurs dans le récit d'une sécheresse passée sous silence par les chroniques coloniales et pourtant chantée « *avec mille métaphores* » par les griots, ces « *fiéffés menteurs contre lesquels les colons eurent raison de prévenir leurs coreligionnaires nazaréens* » ? Ment-elle, la version populaire du soulèvement de Soba, cette « *vraie histoire nègre contée par des nègres menteurs* » ? De toute façon, mais cela, nous le savions déjà, ce que la science dénonce comme une imposture est vrai dans l'ordre symbolique, comme l'illustre, toujours dans le même roman, la controverse sur l'âge de Djigui – 125 ans selon ses sujets, 75 selon le médecin mandaté par l'administration. Chaque camp a raison, a ses raisons.

Il semblerait même que dans le *Vote*, où abondent les juxtapositions de versions réalistes, et épiques ou magiques, du même fait, l'attitude du narrateur évolue vers le refus de tout arbitrage. Dans la biographie de Mobutu, pleine d'outrances et d'excentricités, il se retranche derrière la sagesse des proverbes pour justifier son incapacité à distinguer « *l'excrément du singe rouge de celui du singe noir* ». Il brouille lui-même le sens de ses termes critiques : la marche triomphale de Koyaga à travers le pays, dénoncée comme un « *mensonge* », un « *mythe* » et un morceau d'« *hagiographie* », est relatée avec un luxe de détails qui convaincraient le lecteur de sa réalité.

Or ce jeu avec le lecteur apporte des ressources originales à l'exploration des intermondes culturels et de leurs univers de pensée hybrides ainsi qu'à l'élucidation des périodes de l'Histoire obscurcies par le mensonge et le silence. Peut-être que la « *geste* » de Koyaga l'illustre d'autant mieux que son objet, le sort d'une dictature sous la Guerre Froide, se prête à la concorde des formules. Les épopées de chasseurs et la légende de Soundjata proposent une analyse parfaitement cohérente du pouvoir totalitaire. Contée par deux griots de la confrérie des chasseurs, la vie du « *chasseur et président-dictateur* » de la « *République du Golfe* » se dit comme une épopée, dont le registre contamine les biographies des autres despotes. La geste, le *donsomana*, en tant que rituel cathartique de régénérescence du pouvoir, est elle-même un rouage de la machine politique. Car la tradition a prévu l'emballement du pouvoir. Elle connaît ce paradoxe tragique : le gardien des normes est é-

²⁶² Cité par Alain RICARD, *Littératures d'Afrique Noire. Des langues aux livres*, 1995, CNRS éd. Et Karthala, p. 246.

norme, condamné à une démesure inhérente à sa nature. Nature énorme du chef qui fait baigner parfois le récit de son enfance dans un comique rabelaisien, et rappelle au lecteur que le comique est aussi une dimension de l'épopée. Et lorsque enfin, comme l'avaient prédit les devins, la démesure l'emporte, l'ordre cède au chaos universel. Le traditionnel système de centralisation des richesses en vue de leur redistribution s'effondre sous la dictature. Koyaga accapare toute la substance de son pays sans rien lui offrir en retour que son envahissante image. Mais la tradition a institué des rituels de sauvegarde...

D'une certaine façon, c'est l'éternel drame du pouvoir qui se joue dans le *Vote*. D'où peut-être la concordance des formules capables de modéliser le sort de telles dictatures. Sony Labou Tansi affectionnait la métaphore de l'ogre, voire du gouffre omnivore stérilisant tout autour de lui. Kourouma semble préférer celle du fauve prédateur et du mâle dominant. Quoi qu'il en soit, cette « modélisation » légendaire du drame fait bon ménage littéraire avec les explications politiques, historiques, sociologiques d'une dictature contemporaine depuis ses origines jusqu'à sa chute et aux raisons scientifiques de son probable retour. Dans le même temps se découvre l'astucieux syncrétisme politique cultivé par les despotes de la période en cause, dont la formule est enfermée dans l'expression de « *chef africain de l'authenticité* ». ²⁶³

Kourouma n'a pas voulu dissocier l'analyse scientifique de l'épopée du pouvoir. Ce n'est probablement pas dans le seul but de fouiller les arcanes de ce syncrétisme manifestement responsable de formes de dictatures particulièrement malignes, puisqu'elles renaissent de leurs cendres. L'analyse qui précède ne signifie d'ailleurs en aucun cas que le discours légendaire et le discours de la science concordent strictement ou sont équivalents. C'est à une autre forme de concours que les engage l'écrivain. Les romans d'Ahmadou Kourouma charrient une somme considérable d'informations sur l'histoire récente et contemporaine de l'Afrique et de ses rapports avec le monde. Ils nous en instruisent selon des voies inattendues. Son écriture est de celles qui réconcilient le conte et l'Histoire sans retomber dans l'épopée, l'Histoire romancée ou le roman historique. C'est même son art consommé du conte qui organise ou mieux, orchestre la synergie des formes de la tradition – heureusement, le savoir s'y dispense volontiers dans des récits – et de nombre d'autres discours, dont ceux de la science et de la littérature. Contrairement à Djéliba, les griots du *Vote* ne nous sont jamais présentés comme des poètes prestigieux mais dépassés. Ils sont même les artisans d'une possible réécriture de l'Histoire, et l'on fera l'hypothèse que c'est grâce à leur sens très fin d'un destinataire devenu complexe. Bien au-delà de la fameuse *malinkisation*, Kourouma a mis au point une « interlangue » romanesque lucide et pénétrante où le registre épique accède à la littérature d'une façon originale, c'est-à-dire qu'il se régénère, en composant avec d'autres rhétoriques et de nouveaux publics. A l'art qui en résulte et au plaisant rapport qu'il propose au lecteur, les vieux dogmes, les vérités univoques, les antinomies simplistes ne résistent pas et c'était bien là l'objectif de ce « discours africain », comme ce fut celui d'un certain « discours antillais ».

Nous l'avons vu, la traduction a été d'emblée une dimension essentielle de cette écriture, non seulement parce qu'elle fait circuler les concepts d'un monde à l'autre (avec parfois les déboires que l'on sait) mais aussi comme procédé littéraire. Les deux derniers récits d'Ahmadou Kourouma n'y dérogent pas. Bien qu'on ait l'impression d'un tournant esthétique en lisant *Allah n'est pas obligé*, puis *Quand on refuse on dit non*, récit inachevé publié à titre posthume ²⁶⁴, il n'y a sans doute pas solution de continuité avec les romans précédents, et l'écrivain ne fait pas table rase de ce qu'il avait jusqu'alors élaboré quand il revient aux sources de l'art de conter en chargeant un ignorant de dire l'Histoire. Car l'enfant-soldat Birahima est dépourvu de savants héritages : transfuge de l'école primaire, il est sans doute aussi peu versé dans les techniques des griots.

Birahima est le seul narrateur d'*Allah n'est pas obligé*. Mais le lecteur retrouve cette duplicité énonciative à laquelle l'écrivain l'avait habitué, comme si celui qui tient la plume était à l'étroit dans le « blabla » de Birahima. Cette duplicité s'observe dans des passages dont le contenu dépasse la conscience qu'un enfant peut avoir de l'Histoire, même plongé au cœur des événements. Bien que le « blabla » soit mis en scène comme un récit oral, l'*ethos* n'a rien d'épique. A moins que la matière du récit, d'une horreur parfois matinée de truculence, n'implique que Birahima assume ici la fonction dévolue dans le *Vote* au griot bouffon. Le lecteur de Kourouma reconnaît les procédés rhétoriques des romans antérieurs, comme la répétition de certains faits qui les amplifie, la célébration épique des défunts – ici rebaptisée leur « *oraison funèbre* » - ou le découpage de la narration, proche de la division en veillées du *Vote* avec, pour clore chaque partie, une volée d'incongruités rappelant les facéties obscènes de Bingo.

Mais la grande innovation de ce quatrième roman est le principe des dictionnaires qui distribuent l'histoire à ses divers destinataires tels que les désigne l'enfant : « *les Noirs nègres indigènes d'Afrique* », « *les*

²⁶³ *En attendant le vote des bêtes sauvages*, p. 240-241 de l'éd. Points Seuil.

²⁶⁴ Ahmadou KOUROUMA, *Quand on refuse on dit non*, 2004, Seuil.

francophones de tous acabits » et « *les toubabs français de France* ». Dès lors, les définitions envahissent la trame du récit. Que Birahima les cite ou en réalité les fabrique, nous n'avons pas le temps d'en détailler les procédés. Mais pour résumer leurs effets, sous couvert d'ingénuité les définitions insinuent dans l'effrayant récit une irrévérence corrosive, régénèrent les notions définies – qui touchent à l'Histoire dans toutes ses dimensions –, en dévoilent crûment les implicites, les parent d'étrangeté ou, mieux, d'un « *lucide contour* » pour emprunter une expression à Mallarmé, cet autre quêteur acharné du mot vrai bien que selon d'autres voies. Telles étaient les fonctions de la double version des faits et de la polyphonie énonciative des romans précédents. Avec ses quatre dictionnaires, Birahima a fait fructifier cet héritage. La définition est devenue un moyen d'élucidation littéraire de l'Histoire.

La lecture de *Quand on refuse on dit non* est évidemment hasardeuse. Sur ce qu'aurait été une fois achevé ce texte incomplet et posthume, on ne peut faire que des hypothèses (d'ailleurs présentées par l'éditeur). Tentons-la quand même. Kourouma y renoue avec le principe de la double version : les narrateurs, Fanta et Birahima, forment un couple qui rappelle un peu – mutatis mutandis – l'association du *sora* et du *cordoua*. Comme dans le contexte épique du *Vote*, l'alternance des versions rythme la narration. Mais le rapport entre les deux versions n'est pas vraiment celui qui prévalait dans *Les Soleils*, *Monnè* ou le *Vote*. Ici, c'est l'insuffisance à certains égards du discours savant de Fanta, (ré)citation de souvenirs scolaires, qui entraîne sa traduction, donc son interprétation « naïve » et crue par un Birahima toujours muni de ses quatre dictionnaires. Pourtant, les guillemets disparaissent bien vite autour des passages didactiques et Birahima finit par les écouter comme des contes.

Ici, les références à l'épique sont plus discrètes encore que dans *Allah n'est pas obligé*, sinon – exception de taille – dans le titre, citation d'une fameuse parole samorienne. Lorsqu'il évoque ce registre, Birahima se moque : l'« *épopée* » de Samory fut une calamité pour ses contemporains, les griots affabulent et enjolivent... L'art épique reste pourtant dans ce roman une source parmi d'autres de procédés esthétiques : refrains rythmant le récit, grossissements épiques... Souvent les définitions, entre autres celle du mot « *charnier* », réactivent ces procédés.

Il faudrait bien sûr examiner le corpus des mots définis, s'ils constituent un réseau, quelles raisons président à leur sélection. Cristallisent-ils une tendance « définitoire » généralisée du discours kouroumien ? On considèrera leurs liens avec le récit ambiant : les définitions parachèvent une description, commentent un néologisme, provoquent le dérapage comique du propos. Ici, la définition et la double version vont de pair. Les dictionnaires de Birahima donnent une version impertinente et abrupte – ô combien clairvoyante – du savant discours de l'Histoire.

Mais il est grand temps de résumer notre réponse à la question soulevée dans notre introduction : comment évoluent les rapports entre l'épique et le mot dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, et avec quel bénéfice pour cette écriture littéraire de l'Histoire ? Dans les deux premiers romans (où l'ordre chronologique des fictions, faut-il le rappeler, joue à rebours de l'évolution esthétique), l'épique comme vision de l'Histoire et rhétorique est encore une référence centrale, du moins pour les protagonistes : référence au départ intacte dans *Monnè*, mais qui va se désintégrer sous les yeux du lecteur ; nostalgie de certains dans *Les Soleils*. Bref, l'épique subit dans ces deux premiers récits une relativisation qui aura pleinement abouti dans le *Vote*, grâce d'ailleurs à un système d'énonciation inspiré par l'art oral du conte et puissamment générateur d'ironie. Les mots épiques, dans la langue malinkisée des *Soleils*, déchiffrent mal le nouvel ordre des choses. Ils ne savent que l'appeler *bâtard*. L'affrontement des mondes est encore celui des mots et des discours dans *Monnè*. Mais le griot, dont la fonction était d'adapter les mots à la marche de l'Histoire²⁶⁵, s'avère impuissant désormais et doit s'adjoindre un traducteur. En vain. Leur collaboration ne produit que du dérisoire. Les purs mots épiques font naufrage dans l'univers des *Nazaréens* ; et vice versa. Mais le roman suivant opère la régénération littéraire de l'épique en le faisant entrer dans le concert des discours. *Poétique de la Relation* ? Dans ce nouveau contexte les mots de l'Histoire, et surtout les mots *bâtards*, dégorgent tout leur suc et tous leurs implicites. Si bien que dans les deux derniers récits, l'épique, même révolu, peut encore faire partie de l'héritage du conteur. Il lui communique son sens de l'auditoire et surtout son sens du mot. La définition catalyse en quelque sorte les pouvoirs des versions multiples et de la traduction, qui ont été si fertiles dans les romans antérieurs. Même en français, elle réussit à se faire multilingue. Le « discours africain » d'Ahmadou Kourouma est polyglotte et interculturel. Nous avons un peu vite réduit Birahima à un griot bouffon. Il fait mieux. Finalement, en linguiste opiniâtre, il relève le gant que l'Histoire avait jeté à Djéliba mais que le grand poète épique n'avait pas ramassé

²⁶⁵ *Monnè, outrages et défis*, p. 41-42 de l'édition Points Seuil.

« LA VOIX ENRAGÉE DE L'ENFANT A L'ÂGE DE LA MONDIALISATION : KOUROUMA, DONGALA
ET KEN BUGUL »

Kasongo M. Kapanga
University of Richmond

Introduction : le regard sur l'enfant.

Dans plusieurs cultures et sociétés, l'enfance est souvent conçue comme un stade de développement humain où l'enfant, avec le soutien de la société, doit développer ses potentialités. Le souhait est de le voir se transformer un pilier solide pour le maintien et la consolidation de la société. Il est un symbole de pureté et d'innocence, en somme un rappel d'un idéal de vivre et d'être auquel aspirent idéalement les hommes. Que ce soit en littérature profane ou sacrée, dans les arts ou en musique, l'enfant comme symbole de perfection et de pureté a servi de muse aux artistes, aux écrivains, et à toute âme aspirant à une existence pacifique. La simplicité de cœur que prêchent plusieurs religions dont le christianisme, l'Islam, et le judaïsme s'inscrit dans cette logique métaphorique de pureté (Moïse, David, Samuel, enfant Jésus adoré par les rois mages). D'une certaine manière, le christianisme devient l'histoire et l'héritage d'un enfant, une narration allant de sa conception jusqu'à sa mort sur la croix. Le christianisme utilise le motif de l'enfant en soulignant la symbolique de pureté instituée par Jésus lui-même quand il déclarait à ses disciples :

Or, une pensée leur vint dans l'esprit, savoir lequel d'entre eux était le plus grand. Jésus, voyant la pensée dans leur cœur, prit un petit enfant, le plaça près de lui et leur dit : Quiconque reçoit en mon nom ce petit enfant me reçoit moi-même ; quiconque me reçoit reçoit celui qui m'a envoyé. Car celui qui est le plus petit parmi vous tous, c'est celui-là qui est grand. (Luc 9, 46-48)

De la même manière, à travers l'histoire, écrivains et artistes ont donné une place de choix à la gestuelle de l'enfant, à la fois comme symbole de nostalgie de l'état édénique de l'homme, mais aussi comme un idéal humain de perfection. Que ce soit dans le cas de Pierre et Virginie, Cosette, Valjean, le petit Poucet ou Gavroche, l'enfance se voit dotée d'une valeur purificatrice et salvatrice posée comme antidote aux malheurs qui souilleraient toute société. Cependant, le questionnement des idées reçues qui devint l'exercice intellectuel préféré du 18^{ème} siècle, le siècle des lumières, bouleversa beaucoup de conceptions dont la notion de l'homme. Après la « laïcisation » épistémologique, les recherches se sont orientées vers d'autres horizons où l'évidence (au sens latin *vidère*) s'est imposée comme la seule norme incontournable.

Comme d'autres, les écrivains africains et négro-africains ont abordé la gestuelle de l'enfant en accordant une place de choix à la pureté qu'elle évoque. Dans leurs luttes contre les diktats idéologiques, le recours à l'évocation de l'enfant s'est avéré une arme efficace. Dans une atmosphère coloniale définie par une prévalence d'iniquité, toute réaction ne pouvait qu'entraîner un regard nostalgique exaltant une enfance immaculée. Les écrivains de la période de la négritude illustrent de façon pertinente cette recherche de l'enfance spoliée par une Europe assoiffée de richesses matérielles. Par exemple, Senghor retrace le fondement de sa créativité poétique et littéraire à son enfance où trônent son oncle maternel Toko Waly, sa mère, et sa nourrice Ngâ. Le bagage intellectuel transmis au jeune Sérère, fut sans doute les jalons d'une inspiration d'écrivain et surtout de poète avec pour conséquence une poésie lyrique évocatrice de cet âge. Plus tard, l'enfance devenait un asile contre les brutalités d'un monde adulte destructeur. Dans *Ndessé*, ses souvenirs d'enfant refluent comme asile face aux hostilités qui le tenaient en captivité :

Je ne suis plus que ton enfant endolori, et il se tourne et se retourne
sur ses flancs douloureux

Je ne suis plus qu'un enfant qui se souvient de ton sein mater-
nel et qui pleure.

Reçois-moi dans la nuit qu'éclaire l'assurance de ton regard
Redis-moi les vieux contes des veillées noires, que je me perde
par les routes sans mémoire.

Mère, je suis un soldat humilié qu'on nourrit de gros mil.

Dis-moi donc l'orgueil de mes pères ! (*Anthologie de la nouvelle poésie*, 159)

La nostalgie de l'enfance chez Aimé Césaire replonge le lecteur dans une société antillaise fracturée par toutes sortes d'inégalités paralysantes. On y retrouve une gestuelle de l'enfance, mais une qui est plutôt griffée de souvenirs amers et de meurtrissures profondes des affres du colonialisme. Quand bien même le rappel ne s'accompagnerait pas de nostalgie, l'affirmation d'une progression nette de l'enfance vers l'âge adulte s'accomplissait en dépit d'entraves dressées. L'enfance n'est pas perçue avec les mêmes palpitations émotionnelles d'une recherche d'un repère ensoleillé enfoui au fond de lui-même, mais une description des

conditions rigoureuses qui reflétaient les malaises entre les diverses stratifications sociales coloniales. Ainsi, c'est souvent avec une touche de triomphalisme que l'on représente l'étape réussie d'une vie adulte enracinée dans une enfance significative. Tout près de nos cœurs, *Les corps glorieux des mots et des êtres*, l'autobiographie de Valentin Mudimbe, démontre à suffisance combien l'enfance a déterminé son parcours. Il relie sa vie académique à son enfance en ces termes :

L'aveuglement est, simplement, une conception de la vie et de l'activité humaine, solidement marquée et infléchie, dès mon enfance, par mes maîtres bénédictins. Un mot de Descartes s'est, depuis lors, installé en moi, vif et brûlant: notre malheur est que nous avons été d'abord des enfants. (*Les Corps glorieux I*)

Mudimbe nous ramène au camp de l'Union Minière du Haut Katanga, à sa vie de jeune homme au séminaire de la Mwera, et l'expérience monastique à Gihindamuyaga au Rwanda. La reconstruction de ce parcours montre la genèse de son itinéraire littéraire et académique. Le même écho triomphaliste de la gestuelle de l'enfance se retrouve chez Patrick Chamoiseau.

En arpentant les étapes magiques de son enfance dorée, Patrick Chamoiseau ou le petit négriillon, comme il se réfère à lui même, la repeint tout auréolée et paradisiaque malgré l'état d'indigence dans lequel sa famille vivait :

Du temps de cochon ne subsiste que Noël, rien de religieux mais une vie autrement religieuse, dispensatrice pour nous d'un peu de tolérance. On pouvait crier, chanter, manger charge de sucreries, se coucher tard, réclamer des contes. » (Chamoiseau *Une Enfance créole I*, 72)

Pour autant que cette période aura marqué le parcours d'une existence, l'expérience de l'enfance se relègue au subconscient pour se transformer en un oasis de paix capable de conjurer toutes sortes d'intempéries obstruantes. Elle reste en nous et nous colle à la peau tout en se gravant de façon indélébile dans nos esprits. Elle charrierait certes des expériences anodines, mais grâce à sa puissance de sublimation, elle les rend significatives par une sédimentation de notre personnalité. Dans certaines instances, elle se transforme en un élément catalyseur déterminant le futur de l'individu. Pour emprunter encore à Chamoiseau,

On ne quitte pas l'enfance, on la serre au fond de soi. Ce n'est pas un processus d'amélioration qui achemine vers l'adulte, mais la lente sédimentation d'une croûte autour d'un état sensible qui posera toujours le principe de ce que l'on est. Le poète ne grandit jamais. (*EC* 93)

A la question de savoir « où se trouve l'enfance ? », Chamoiseau répond « Il n'y a pas de mémoire, mais une ossature de l'esprit, sédimentée comme un corail, sans boussole ni compas. » (179) Dans le même ordre d'idées, *L'Enfant noir* de Camara Laye souscrit à cette gestuelle de l'enfance édenique. Bien que les critiques l'aient couronné du prix Charles Veillon, la sévère remontrance de l'écrivain camerounais dans *Présence Africaine* (1954), traduit l'ambivalence de l'époque :

Laye ferme obstinément les yeux dans son roman 'Enfant noir' sur les réalités les plus cruciales. Ce Guinéen n'a-t-il donc rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle? Est-il possible que pas une seule fois Laye n'ait été témoin d'une seule exaction de l'Administration coloniale française?

Controverse à part, le roman souligne avec nostalgie la primauté de l'enfance et évoque ses charmes, l'expérience écolière, la circoncision, l'école à Conakry et les premières floraisons d'amour du petit Camara. Cela n'étonne personne que ce roman (mis à l'écran par Vincent Chevallier) soit encore un texte préféré dans les universités occidentales : il nous rappelle l'enfance. Cependant, durant les quinze dernières années, on a observé une altération dans le traitement du rôle de l'enfance dans plusieurs études africaines. S'agit-il d'un changement subit de comportement chez les enfants ? S'agit-il plutôt des conséquences de l'infusion des nouvelles valeurs spécifiques au contexte ? Beverly Grier, qui s'est penchée sur l'intérêt croissant des études sur l'enfant, a une autre interprétation du phénomène.

S'appuyant sur l'étude de James et Prout, Grier soutient que la présence des enfants sur un terrain d'adulte n'est pas un phénomène nouveau, mais plutôt un sujet qui a pris des formes différentes à des moments divers. Lors des assises de l'Association des Études Africaines (ASA) en octobre 2003 tenue à Boston, elle déclarait que le sujet était « Too long neglected by scholars outside the disciplines of anthropology, sociology, psychology, and education, the condition of youth in Africa, and their role in African economic, social, political, and political life » [trop négligé par les chercheurs sauf dans les disciplines telles que l'anthropologie, la sociologie, la psychologie et l'éducation]. L'apparition d'un nouveau paradigme a changé la donne et on a vu l'enfant se profiler—parfois avec une arme en bandoulière—à l'avant-plan des multiples crises sur le continent. (Grier, 2) On pourrait ajouter à juste titre, qu'il était de même en littérature.²⁶⁶

²⁶⁶ Il est vrai que l'ampleur a atteint des proportions alarmantes les dernières années oeuvrant sans dispositions statutaires acceptables et soumis à des travaux d'adultes, oeuvrant sans dispositions statutaires acceptables et soumis à des travaux

D'après Grier, ce changement reflète la construction que notre époque se fait de l'enfant : un être à protéger et dont la présence sur le plan du marché doit se faire selon certaines normes de protection. Il serait inexact de penser que l'altération de la nature de l'enfant, d'un être angélique à celle d'un monstre meurtrier soit possible et encore moins un phénomène récent. L'enfance est une construction idéologique qui reflète les idéaux de la société et les contingences de l'époque. Les enfants ne sont pas des êtres passifs subissant des brimades des adultes malicieux, mais des êtres possédant une capacité de déployer des mécanismes de défense efficaces pour se protéger. L'enfance n'est pas une période de passivité, de dépendance et d'incompétence, et les enfants peuvent assumer leur personnalité et développer leur « agence. »

Les paradigmes discursifs actuels du monde globalisé évoluent dans une situation où les surfaces d'émergence, comme Foucault le dirait, sont caractérisées par une grande rapidité et une instantanéité de communication. Le rôle accru joué par certains enfants a frayé et capté l'intérêt des chroniques mondiales. En outre, le dysfonctionnement causé par les multiples crises et de nombreuses guerres civiles a forcé la communauté internationale, les artistes, et les écrivains à les refléter dans leurs œuvres. *Human Rights Watch* a sorti un rapport alarmant et multisectoriel sur le sort de l'enfant dans les crises récentes.²⁶⁷ Les brutalités civiles et l'ébranlement des structures d'accueil habituelles de l'enfance—les établissements d'enseignement, de divertissement et de formation professionnelle—ont permis une interruption qui a ouvert les possibilités « d'emploi ».

Dans une récente étude, le Bureau International du Travail (BIT) avançait le chiffre de 352 millions d'enfants (5-17 ans) aux enfants. Dans ce sens, la rupture a causé leur inclusion précipitée dans des sphères d'autorité où la présence des armes (une brutalité jadis aux seules mains de l'état) est aussi mise à leur disposition. La distinction d'âge comme critère de séparation s'estompe à la faveur d'une simple *disponibilité*. Les nouvelles conditions—le génocide rwandais, les guerres civiles, les enfants soldats, les ravages du SIDA, les aînés des orphelins—ont permis un nouvel ordre qui observe l'enfant dans un rôle essentiel des grands événements. La promesse solennelle de Kourouma aux enfants somaliens de les inclure dans son livre souligne l'esprit d'écriture qui a poussé maints écrivains tels que Véronique Tadjo, Thierno Monenembo, Ken Bugul, Emmanuel Dongala etc... à ne pas sombrer dans l'indifférence. Mettre en exergue cet état de déséquilibre prenait le devant sur beaucoup de priorités. Ainsi, la voix enrouée de l'enfant acquiert un timbre qui devient davantage si familier à notre ouïe oreilles que les écrivains reprennent sans doute dans leurs œuvres.

La voix enrouée de l'enfant dans les lettres africaines.

Au seuil du troisième millénaire, la voix enrouée de l'enfant a pris une grande intensité. Parmi les romans qui reflètent cette tendance, on pourrait citer *Allah n'est pas obligé* de Kourouma, *L'aîné des orphelins* de Thierno Monenembo, *La Folie et la Mort* de Ken Bugul, *Les Petits garçons viennent aussi des étoiles* et *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala.

Une des caractéristiques communes que partagent ces romans est le verdict sévère que suit une analyse méticuleuse de la société de la part des « enfants-héros. » Subterfuges stylistiques pour faire un verdict froid, leurs voix, leurs raisonnements et tous leurs corps qui vivent des contradictions d'une époque, se transforment en dispositifs discursifs de témoignage. Sans entraves ni retenue calculée, leur rapport testimonial, certes un soulagement pour eux, devient le miroir dans lequel la société humaine en tant que conscience collective, doit se contempler. En dépit de leur âge, ils émettent des raisonnements mûrs. A cause de leur pureté naturelle, ils interpellent la société en contraste avec les expériences contradictoires des adultes. On montre un présent déséquilibré et perturbé en « nostalgisant » un passé pur d'enfance. Birahima, le narrateur dans *Allah n'est pas obligé*, rentre à sa voix d'enfance pour s'exorciser d'un passé douloureux et sombre où sa participation aux actes sanguinaires est passée au peigne fin d'une conscience d'adulte. Son discours méticuleux « réarrange » le paysage de la guerre civile en y plantant des acteurs divers ayant chacun un rôle particulier dans cette descente en enfer. Sa narration fait circuler devant les yeux du lecteur une mère handicapée qui n'est pas l'objet d'une effusion d'émotions filiales et dont il se souvient :

d'adultes. Depuis 1970, le continent africain a le triste bilan d'une trentaine de conflits ayant causé plus de la moitié des victimes des guerres ayant lieu dans le monde entier. (*The Observer*, 15 juin 2003)

²⁶⁷ Human Rights Watch a sorti plusieurs documents sur le sort des enfants dans le monde entier. Parmi ceux se rapportant à l'Afrique, l'on pourrait citer « Liberia : la sécurité menacée sans aide apportée aux enfants soldats » (New York, 2 février 2004); « Rwanda : des plaies qui ne se referment toujours pas : Les conséquences du génocide et de la guerre sur les enfants Rwandais (mars 2003); Togo aux frontières de l'esclavage traite des enfants au Togo, avril 2003; Au Burundi, "L'enlèvement d'enfants pour des actions militaires." (janvier 2001); sur la RDC, il y a eu plusieurs documents sur les enfants, notamment ceux se rapportant à la guerre civile: "Soldats malgré eux : recrutement forcé d'enfants et d'adultes au Nord Kiv" mai, 2001; "N'exécutez pas les enfants." Mai 2001.

Ma maman marchait sur les fesses. Elle s'appuyait sur les deux mains et la jambe gauche. La jambe gauche, elle était malingre comme un bâton de berger. La jambe droite, qu'elle appelait sa tête de serpent écrasée, était coupée, handicapée par l'ulcère. (14)

En principe, et comme nous l'indique Roger Chemain, « la mère du héros est toujours présente, souvent vénérée » et tendrement exaltée. (233) La sublimation de la mère par l'enfant transcende tous les critères objectifs pour se saisir avec le cœur. Malheureusement, cela ne s'applique pas à Birahima. L'Afrique maternelle profonde qui accueillait le fugitif et qui protégeait le paysan, abandonne ses propres enfants à l'errance. Quant à son beau-père Balla, le féticheur Bambara, son rôle est évoqué dans une description presque animale sinon aliénante à l'enfant Birahima. Comme pour sa mère, c'est avec un ton distant et détaché qu'il le ravive :

Le mariage était en blanc pour deux raisons. Balla avait trop de grigris au cou, au bras et à la ceinture et il ne voulait jamais se déshabiller devant une femme. Même s'il voulait enlever tous les fétiches il n'aurait jamais réussi à faire des enfants. Parce qu'il ne connaissait pas la technique de mon père. Mon père n'avait pas eu le temps de lui apprendre la façon acrobatique de se bien recourber sur maman pour appliquer des enfants, vu que maman marchait sur les fesses avec en l'air la jambe droite pourrie par l'ulcère. (31)

L'infirmité dont souffre sa mère redevient l'instrument de castration contre son deuxième mari. Celui-ci apparaît dans un rôle secondaire, détaché de sa capacité essentielle génitrice. On retrouve sur la voie de l'exil de Birahima un vulgaire marchand véreux (Yacouba) qui immole l'innocence des enfants sur l'autel du lucre. Il y aura plus tard le tableau lugubre des chefs de guerre aux discours mielleux, mais dénués de toute portée réelle de la situation. Sur un fond trompeur, on retrouve des êtres victimes de la déraison des adultes, telle la tragédie que vécut le « Kid. » (55) Les différents labels que Birahima colle aux seigneurs de guerre traduisent le dédain dont ils sont à juste titre l'objet à cause des conséquences désastreuses de leurs actions. Il les décrit ainsi : « Il y avait au Libéria quatre bandits de grand chemin : Doe, Taylor, Johnson, El Hadji Koroma, et d'autres fretins de petits bandits. » (53) Ces quatre bandits ont miné la société en hypothéquant l'avenir des générations en détruisant l'innocence des enfants. La voix enragée de Birahima rappelle celle du petit prince par son autorité morale à dénoncer les déséquilibres auxquels le monde des adultes a succombé.

La même superposition d'éléments chronologiques constitue une des bases discursives d'Emmanuel Dongala dans ses derniers romans notamment Les petits garçons et Johnny, chien méchant. Dans le premier roman, Matapari vit dans des conditions similaires à celles de Birahima, sauf le degré de violence. Dans ce drame qui mine et déséquilibre le monde d'un enfant de la période postcoloniale—la génération de l'électronique et du visuel—le héros ramène la crise que son époque traverse à l'état réputé pur de son enfance pour relever les contradictions. Il fait défiler devant les yeux du lecteur les contradictions sur lesquelles l'oncle Boula Boula et le Guide éclairé ont bâti leur logique. Il s'agit d'un trompe-l'œil dont il découvre le subterfuge au fur et à mesure que l'on avance. C'est avec la même rigueur d'un critique affûté que Matapari fait revivre l'époque des monolithismes politiques qui étaient ceux des pays africains après les indépendances. Son ton n'a rien d'enfant si ce n'est que les tournures langagières infantiles qu'il emprunte pour exprimer une dure réalité. Le style direct qu'il adopte tranche comme un couperet au grand étonnement de l'adulte. Comme dans Allah n'est pas obligé, Matapari passe en revue les divers agents ayant collaboré à soutenir une situation politique trompeuse au service d'un seul homme. Le père, la mère, la tante, et surtout l'oncle Boula Boula ont eu leur part d'action dans cet univers régi par le désir de plaire à un seul homme et dont la cynique tromperie scandalisait l'*ancien* gamin.

Le deuxième élément que ces romans ont en commun est l'aspect gnostique. Dans Allah n'est pas obligé, le drame s'accroît avec la dissolution des structures de connaissances, des instances qui les soutiennent, et des instruments de contrôle qui les guettent. En effet, l'école n'existe plus, et si elle existe, elle ne fonctionne pas adéquatement. L'héroïne de Ken Bugul dans La Folie et la Mort remet en question l'utilité même de l'école comme outil impératif du développement. Elle reprenait les paroles entendues : « Et vous voulez qu'on augmente les salaires des travailleurs, surtout des enseignants ? C'est quoi enseignant dans ce pays ? Formateurs de chômeurs, de râleurs, d'opposants, de manifestants. » (100) Le respect traditionnel voué aux transmetteurs des connaissances s'estompe devant les nouvelles bases d'autorité. La base des connaissances dans son universalité, son objectivité, et son impartialité a cédé le pas à une nouvelle échelle. Le pouvoir découle non seulement des armes dont on dispose, mais du nombre de bras prêts à accorder allégeance et appui aux demandeurs de pouvoir. Les nouvelles conditions ont créé un espace où l'épistémologie antérieure a fait place à la loi de la force brute. En somme, il s'agirait d'un phénomène de dévolution vers le triomphe des monolithismes et de l'arbitraire. Cela s'observe également dans le roman de Dongala, Les petits garçons.

L'univers de l'oncle Boula Boula et d'autres politiciens de sa catégorie fonctionne sur une primauté établie par les sphères supérieures du pouvoir. Pour Matapari, « c'est mon oncle qui m'a aidé à comprendre l'importance de ce jour de réjouissances dans un pays où tout était prétexte à la fête. » (13) Reniant la narration de l'histoire du pays telle que sanctionnée par la tradition coloniale, celle qu'il lui offre n'est malheureusement pas meilleure parce qu'elle pêche par la même tendance à soutenir l'idéologie qu'il représente. Tout est filtré à

travers la vue de Boula Boula où tout commence et finit avec lui : Il est l'alpha et l'oméga. L'interprétation qu'il fait de l'histoire de son pays l'indique clairement :

Ces Français nous ont tellement exploités qu'il y a vingt ans nous nous sommes révoltés contre cette exploitation qu'on appelait « colonialisme » et nous sommes devenus indépendants, c'est-à-dire maître de notre destin. Mais comme nous ne pouvions pas chasser tout ce qu'ils avaient apporté et avec lequel nous avons vécu près d'un siècle, nous avons fait revenir les ancêtres tout en gardant Jésus, la Bible et la Croix, nous avons gardé leur langue à côté des nôtres ainsi que leurs vêtements, le vin rouge, le camembert et la baguette. C'était comme si nous renaissions avec deux racines. (14)

Propos sans doute souhaitables, mais douteux si la trame du roman les justifiait. C'est de lui aussi qu'il a appris les choses de la vie, et ce, de façon entièrement aléatoire. L'adage d'Hampâté Bâ devenu la pierre angulaire de l'importance d'une Afrique traditionnelle où la vieillesse se vénère parce que « source des connaissances », n'appuie plus l'exclusivité de l'adage. Les premiers souvenirs de sa rencontre avec son grand-père quand il avait l'âge de huit ans, se replacent dans un espace surdéterminé : rempli de livres et une carte mondiale des membres de la Société des Nations y domine. Il reconstruit la première rencontre avec son grand-père sous le signe épistémologique :

Le monde est plein d'énigmes car tout ce qui est profond ne se révèle pas au premier coup d'œil ; l'univers s'avance masqué et les hommes, après avoir mangé, dansé et fait l'amour, passent le reste de leur temps à essayer de déchiffrer ce qui se cache derrière l'apparence des choses. C'est pourquoi ils écrivent des livres et ceux qui ne savent pas écrire interrogent les forêts, écoutent les animaux, creusent la terre ou regardent les étoiles. (Les petits garçons 49)

Ce principe occulte le clivage qu'on fait entre les connaissances dites explicites et celles dites implicites entre le savoir occidental, public et accessible, et le savoir traditionnel ésotérique véhiculé à l'oral. Cependant, leurs différences semblent acceptables parce qu'elles ne dévalorisent pas l'essentiel qui est la poursuite de la vérité. Pour Matapari, la mort d'un vieillard ne signifie pas forcément « une bibliothèque qui brûle », sauf si le mourant étouffe la soif du savoir en refusant de passer la chaîne des connaissances acquises aux générations futures. En bref, le salut de l'Afrique ne résidera pas seulement dans l'adoption de la nouvelle école comme la Grande Royale le déclarait dans L'Aventure ambiguë. Elle viendra sans doute de l'adoption, mais également de la revalorisation et la mise en symbiose des deux registres complémentaires. Ceux qui écrivent des livres et ceux qui n'en écrivent pas, poursuivent un but commun qui est la recherche de la vérité ; ils participent du même élan humain de connaître et de dissiper tout le mystère les envoûtant. En effet, l'hommage qu'il rend à son grand-père révèle l'importance du savoir libéré de toute restriction liée à la personne, au lieu et au temps :

Le grand-père, pour moi, c'était comme notre grand fleuve, c'était la somme inépuisable de tout ce qui existait dans nos forêts primaires. Grand-père, c'était notre source, son village le village de nos origines, sa vie le germe de nos vies, ses préjugés et convictions le feu de nos idées et de nos actions. [. . .] A y penser, je crois que je suis ce que je suis plus à cause de lui que de papa. (Les petits garçons 366)

Toute source doit couler et arroser les terres qu'elle traverse et maintenir le cycle de la vie. Le vieillard, ou n'importe quel individu, n'aura une existence significative que quand il déchiffrera ce qui se cache derrière les apparences banales journalières; il prendra également soin de mettre à la disposition de son entourage tous les outils en son pouvoir pour continuer à « déchiffrer » sans se limiter au familier et traditionnel : « Sache lire, et les livres et l'univers. » (Les petits, 367) En tout cela, le brassage des cultures et le croisement des plusieurs traditions ont créé une motivation et un espace où les valeurs s'entrecroiseront et se redéfiniront. Un jeune homme de la « grande maison cosmopolite » (98) dans La Folie et la Mort de Ken Bugul le remarque : « Moi je crois que la culture, la famille, la tradition, ce sont des repères et non un abécédaire de la vie. » (98) Ainsi dans le cas de Mom Diom, le contact avec le milieu urbain soulève des interrogations sur des aspects multiples de la vie : les rapports interethniques, les rapports des forces, l'exercice du pouvoir politique, l'utilisation des instruments de violence, les règles commerciales, la place de la femme, l'enseignement des masses, l'orientation sexuelle ... Il faut toutefois opérer un choix comme c'est le cas du jeune homme qui s'est découvert homosexuel et optait de suivre son amant en Atlantide pour échapper au rejet de son milieu traditionnel :

Comment pourrait-il dire qu'il vivait avec un homme, qu'il était amoureux de lui, qu'il dormait avec lui, qu'il l'embrassait, qu'il faisait l'amour avec lui. Il allait tuer ses parents de honte et sûrement se tuer après. Ce n'était pas possible. Il était condamné. Il devait choisir. (99)

On devine que si son milieu n'est pas prêt à accepter son style de vie et son choix, certains individus, notamment les habitants du village cosmopolite, comprennent son dilemme sans devoir l'ostraciser.

La troisième caractéristique que ces discours partagent en commun est leur détachement des dualismes auxquels l'idéologie coloniale ainsi que les tenants de la négritude nous ont habitués. Les jérémiades contre un passé dévalorisant sont laissées en suspens. Désormais, on ne peut plus mettre au compte des clivages Afrique –

Europe les manifestations brutales quelle que soit la forme qu'elles adoptent. Dans *Les petits garçons*, la narration place l'enjeu de la crise au-delà des oppositions classiques : Afrique-Europe, colon-colonisé, lettré-illettré. Tout procède des événements que vit le narrateur et soumet au peigne fin de sa propre évaluation. Le verdict que Matapari porte sur le monde se déroulant devant ses yeux n'est pas impartial, mais répond à ses propres préoccupations parmi lesquelles le soutien à son oncle : solidarité clanique exige. Au faite de sa gloire, Matapari porte un regard admiratif pour la « réussite » de son oncle qui devient objet des jalousies dans tout le village. Boula Boula ne s'empêche pas de rappeler à son beau-frère que toute gloire qui lui échoit devrait se refléter sur la famille entière, et surtout sur lui, un intellectuel reconnu à la ronde. La célébration du 14^{ème} anniversaire de la Révolution dans leur district donne à Boula Boula la parfaite occasion d'associer les membres de sa famille aux grandes constructions. Il confie au père de Matapari :

Crois-tu que les politiciens qui se battent et s'entretenant pour le pouvoir ne le font que pour le seul amour de la patrie ? pour le Parti ? Crois-tu qu'ils se battent pour être au Bureau politique seulement pour l'amour du peuple ? C'est pour bouffer, mon pauvre ! Bouffer ! J'y suis parvenu et maintenant je veux ma part du gâteau. Pas tout seul comme un égoïste mais avec mes proches. Je te nomme directeur de *Δ-Contact* et ma sœur, ta femme, patronne du restaurant. » (126)

Dans le contexte traditionnel, la solidarité familiale s'est avérée d'une grande valeur sociale dans les cas de besoins extrêmes. Elle a permis assistance aux déshérités, aux orphelins, aux veuves et aux vieillards au nom du devoir d'assistance communautaire et collective. *Mutatis mutandis*, le père de Matapari dénonce les effets néfastes du népotisme : « Tu ne connais pas ce qu'on appelle le népotisme, » remarques qui tombent sur les oreilles sourdes de Boula Boula. (126) La pesanteur que ces phénomènes constituent déséquilibre autant qu'elle démotive tout élan de créativité nourrie par l'envie d'ascension individuelle. Les réactions contre cette impulsion à se regarder d'abord soi-même et à se servir à la sueur de son front, s'érigent en solides barrières aux ambitions innovatrices nourries par la soif du succès personnel. La voix de Matapari, cependant, ne connaît pas toutes ces entraves. Il devient le porte-voix d'un raisonnement plus ou impartial—bien que limité par manque d'expérience—dans un monde rangé aux alliances diverses. C'est à ce niveau que la métaphore de l'enfance en tant qu'évocation de la pureté, donc dégagée de toutes entraves d'alliances ou d'intérêts quelconques, prend toute sa pertinence correctrice. Devant cette opposition au normal, Matapari jouit du soutien de son père par son esprit « cartésien » et sa disposition à astreindre les événements qu'il a vécus à une analyse rigoureuse. L'appui à son oncle ne demeure pas inchangé et il juge tout selon ses valeurs avec la même rigueur naïve. S'il donne entièrement raison à son oncle au lendemain de son succès des célébrations dans leur district, son étonnement est d'autant plus sincère devant le volte-face de celui-ci qui renie son passé à la conférence nationale. Sa surprise est d'autant plus grande qu'il se décrit en public comme le principal opposant à l'ancien régime :

Pourtant je reconnaissais parmi les orateurs certains de ceux qui, à travers la radio et la télé, m'avaient appris dès le berceau que c'était à notre guide que la nation devait tout, les routes, les bonnes récoltes, les vaccinations, les naissances et les bons résultats à l'école. Nous avions fêté avec eux ses nombreux anniversaires qui étaient chaque fois fériés et chômés sur toute l'étendue de territoire national. (316)

La surprise à entendre se contredire des adultes dont il a vénéré les œuvres et les « convictions » le laisse perplexe et désarticule son propre monde. Le doute qui a germé dans son esprit se consolide en une grande déception paralysante :

J'aime beaucoup mon tonton, mais à ce moment-là, j'ai failli le traiter de menteur—j'ai failli seulement, un tonton reste un tonton—quand je l'ai entendu dire que pendant toutes ces années où il avait été membre du Bureau politique, il avait été le seul à oser regarder le guide suprême dans les yeux pour lui cracher ses quatre vérités chaque fois que cela avait été nécessaire . . . Vous comprendrez pourquoi les déclarations de tonton Boula Boula devant cette tribune de la Conférence nationale n'étaient pas tout à fait conformes à la vérité. (317)

Le roman se sert de la voix enrouée de Matapari comme un subterfuge pour mettre à l'avant-plan une série de réflexions sur la période des partis uniques que les pays africains se sont enveloppés. Il s'agit d'une analyse méticuleuse du discours politique où Matapari relève, à sa grande consternation, alors que le monde « adulte » subit dans l'indifférence totale, une constance de déceptions et de duplicités. L'analyse de Matapari du discours du Professeur P-75 et celui de Tollah montre clairement que les deux courants procèdent d'une même recette : celle de la confusion et du mensonge. De manière similaire, le roman de Ken Bugul examine le gouffre dans lequel le continent africain s'est embourbé. Comme tout devient mirage, il est impératif d'en sortir.

Épîtres du pessimisme ou chant de l'optimisme ?

L'arrivée rapide du troisième millénaire et les événements malheureux qui ont secoué l'Afrique ont donné une occasion de réflexion sur le parcours de celle-ci depuis la période des indépendances. Les espaces vers lesquels

le héros se ruent ne constituent en rien ce que Borgomono appelle « L'espace de libération. » (55) Pendant quelques décennies, l'Afrique est meurtrie par plusieurs décennies de conflits armés avec des conséquences désastreuses. Contrairement aux romans antérieurs qui projettent un essor en milieu urbain en remplacement du monde rural déséquilibré, ces romans mettent à découvert une succession de « pièges sans fin. » Les contributions discursives de ces textes participent aux mêmes conditions de possibilités qui empreignent le réseau du dire dans l'Afrique actuelle. Après le cri de liberté « Uhuru » que criait à tue-tête Caliban de Césaire, on s'en prend aux fléaux qui déchirent le continent : les guerres civiles, les maladies endémiques, et récemment la pandémie du SIDA. Beaucoup de critiques ont crié au scandale en voyant dans ces romans une confirmation des stéréotypes conradiens que d'autres ont essayé d'exorciser. D'autres encore y voient la continuation de l'afropeessimisme dont les séquelles continuent à miner la psychologie des Africains. L'épineuse question qui se pose est celle de souscrire à ces constats ou à les réfuter vigoureusement.

Ces romans jouent le rôle de la « commission de vérité » dont le but ultime consisterait à voir l'Afrique se réconcilier d'abord avec elle-même pour imaginer un avenir meilleur. Si la vérité ne peut pas guérir, elle peut néanmoins amorcer un début significatif de solution. L'Afrique serait entrain de se regarder dans le miroir pour examiner les entraves qui l'empêche d'aller de l'avant. Après les slogans de la négritude et les cris jubilatoires des indépendances, l'heure des bilans ne pouvait que déboucher sur des constats amers. Il appartient aux Africains de faire leur examen de conscience, non pour se prescrire un traitement d'auto flagellation, mais plutôt de cerner les problèmes brûlants et de suivre la voie préconisée par le grand-père de Matapari : « Déchiffrer ce qui se cache derrière l'apparence. » (367) Devant la dure réalité, les textes narratifs assument un ton sérieux en grande partie comme représentation de la conscience collective et les thèmes qui s'en dégagent. Au premier plan, on retrouve trois sujets capitaux, notamment : l'importance de l'alphabétisme (scolarité), l'appel à la justice et la conscience du bien communautaire.

Dans *Les petits garçons*, le récit de Michel est un gros plan examinant les rapports générationnels. On retrouve d'une part un vieil homme appartenant à l'époque coloniale, et d'autre part, un jeune homme de l'ère du visuel et de la télévision. Le voyage sur « l'autoroute de la connaissance humaine » pour revaloriser les instruments épistémologiques trouve indispensables la présence simultanée des gros livres et de la sagesse des ancêtres. La réussite exige de puiser dans les livres qui existent autant qu'il faut apprendre de la sagesse des ancêtres. Dans la chambre du grand-père, la symbolique valorise et s'accroche à cette ambivalence par la présence de l'encyclopédie (des gros livres dont Caliban parlait à Prospero) et des statuettes / masques sculptés africains. (388) La conclusion à laquelle mène son récit s'inscrit dans un ardent désir de transmettre son message comme unique voie de survie. Le livre acquiert une valeur métonymique qui transcende les limites traditionnelles. Nulle institution que l'enseignement ne peut garantir et aider leur déploiement.

Birahima a troqué sa kalachnikov contre quatre dictionnaires en grande partie pour marquer les limites de sa propre existence :

Je feuilletais les quatre dictionnaires que je venais d'hériter (recevoir un bien transmis par succession). A savoir le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, l'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique noire et le dictionnaire Harraps's. C'est alors qu'a germé dans ma caboche (ma tête) cette idée mirifique de raconter mes aventures de A à Z. De les conter avec les mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste, les gros mots d'africain noir, nègre, sauvage et les mots de nègre de salopard de pidgin. 233.

Il s'agit d'un désarmement utile. Si l'insistance sur les bienfaits de l'alphabétisation a servi de front commun à plusieurs propos discursifs, l'appel pressant aux instances supérieures de faire régner la justice sociale est également reconnu. Birahima renie la cohorte des seigneurs de guerre qui ne l'ont mené à autre chose qu'une vie de regrets et une véritable descente en enfer. Quant à Matapari, il s'engage à réconcilier deux mondes de connaissances qui, dans leur fond, ne s'opposeraient pas vraiment

On donnerait aisément raison à Modohouan qui, constatant l'essoufflement du roman africain prévoyait déjà en 1986 « une ère nouvelle ... mutations. » (191) La voix enragée de l'enfant est moins un nouveau phénomène qu'une technique narrative dont le but consiste à pousser l'Afrique à une autocritique curative. Au lendemain des célébrations des indépendances, la réalité qui en a suivie exigeait un grand ajustement pour devoir répondre aux aspirations des peuples. Elle secoue à notre conscience et rappelle les engagements pris pour faire progresser l'Afrique et la garder dans son intégrité. Autant qu'une position idéologique, l'espace accordé au langage de l'enfant affirme avec force la validité des divers registres de l'oralité. Après une critique du colonial et du néo-colonial, la voix de l'enfant se tourne contre les mensonges de sa propre société.

Bibliographie.

- Bergamano, Madeleine. Ahmadou Kourouma : Le « guerrier » griot. Paris : L'Harmattan 1998.
- Chamoiseau, Patrick. Une Enfance créole I. Paris : Seuil ?, 199 ?) 72
- Chemain, Roger. La vie dans le roman africain. Paris : L'Harmattan, 1981.
- Dongala, Emmanuel. Les petits garçons naissent aussi des étoiles. Paris: Le Serpent à Plumes, 2000.
- Grier, Beverly. « Child Labor and the Africanist Research » in *African Studies Review* 47 (2): 1-25.
- Isaacman, Allen. Cotton is the Mother of Poverty : Peasants, Work, and Rural Struggle in Colonial Mozambique, 1938-19161. Porthmouth, 1981.
- Kourouma, Ahamdou. Allah n'est pas obligé. Paris: Seuil, 2000.
- Mangisteab, Kidane. « Africa's Intrastate Conflicts: Relevance and Limitations of Diplomacy. » *African Issues*, Automne 2004. 25-39.
- Mateso, Locha. La Littérature africaine et sa critique. Paris : Karthala, 1986.
- Modiohouan, Guy Ossito. L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française. Paris : L'Harmattan, 1986.
- Mudimbe, V. Y. Les Corps glorieux des mots et des êtres. Montréal, Québec : Humanitas, 1994.
- Senghor, Léopold Sédar. Anthologie de la nouvelle poésie négro-africaine. Paris, Présence Africaine, 1948.

DU REALISME AU ROMAN PROLIFERANT OU LA MYSTIFICATION DU LECTEUR

**Jean Claude MAKOMO MAKITA,
Institut Supérieur Pédagogique / Bukavu**

Les productions romanesques négro-africaines font état, depuis la décennie 80, d'un changement radical dans le développement de son écriture qui, jusqu'aux années 70, se moulaient dans le prescrit de l'esthétique réaliste. Toutefois, depuis les soleils des indépendances, *La Carte d'identité*, *Le pleurer-Rire ?*, *La vie et demie* jusqu'au *Dossier classé* (2002) d'Henri Lopes, l'innovation s'exprime notamment en terme d'hybridation des genres, des tons, des registres, et de toute autre forme de matériaux, formes qui font d'un roman un texte à jamais proliférant.

La thèse que notre projet se propose de développer est que le roman négro-africain des trois dernières décennies, dans son aspect proliférant, n'a pas que des enjeux esthétiques et sémantiques. Il répond davantage encore à une volonté d'expressivité qui tient du discours indirect à fonction pragmatique, avec, entre autres visées, la mystification du lecteur. Toute une tendance des romans des trois dernières décennies se construit sur fond d'hybridisme de matériaux fondant toute une socio-sémiotique du lecteur par delà la représentation du réel et la fonction ludique. La structure des énoncés-titrants et autres est à jamais inséparable de la situation d'interaction discursive avec un lecteur résolument présent dans l'économie du texte.

**LA POLEMOLOGIE COMME SOURCE DE CREATION ARTISTIQUE DANS LA LITTERATURE
NEGRO-AFRICAINE.**

**Pierre BANZA KASANDA,
Université de Lubumbashi.**

En guise d'introduction

D'entrée de jeu, je voudrais fixer les points de départ de ma communication, principalement en ce qui concerne les notions de l'écrivain et de la littérature. Pour moi, l'artiste ou l'écrivain est lecteur de la société ou quelqu'un qui considère cette dernière comme un livre. Il le lit à partir de certains substrats mentaux. Ces substrats sont constitués par les faits sociaux comme matériaux primitifs. Mais ces matériaux primitifs peuvent être mieux élaborés et se poser comme des faits intellectuels. Dans les deux figures de ces truismes, l'écrivain ou l'artiste, qui ne fait que rendre compte par l'écriture ou par un autre moyen scriptural de sa lecture, ne fait que de la polémique en ce sens qu'il traduit le jugement qu'il se fait de sa société ou de sa position par rapport aux faits intellectuels. En ce sens, la polémologie constitue une des sources éminentes de toute littérature et, en ce qui concerne la littérature négro-africaine, elle a joué un rôle important comme source d'inspiration et de création artistique.

En ce sens, l'œuvre produite par un écrivain ou par un artiste ne serait que le compte-rendu de la polémique qu'il entreprend contre la société ou contre d'autres artistes ou écrivains. Et cette polémique pose un problème identitaire où l'écrivain se pose en tant qu'un « je » collectif et individuel mu par une volonté de positionnement et d'auto-affirmation.

La polémologie est un art, une technique qui prend pour point de départ et pour objet « le monde vécu social »²⁶⁸ ou « l'habitat social »²⁶⁹. Il s'agit dans les deux cas, il s'agit du monde en tant qu'il peut être modifié par un système d'opinions confusément évidentes et des suppositions, un monde dans lequel est plongée la pensée. Cet art, comme l'atteste l'histoire de la pensée et de la culture, est vieille comme le monde lui-même. Il a pour source cette « volonté de savoir » sur laquelle s'appesantira Foucault bien que le principe était déjà posé par Aristote lorsqu'il soutenait que tous les hommes cherchent naturellement à savoir.

Ainsi, si l'on considère par exemple la naissance et le développement de la philosophie, on se rendra très à l'évidence qu'elle le doit tout d'abord à la polémique, ce combat dialogal dans lequel il était permis à chacun de proposer sa vision du monde tout en s'opposant à des opinions, des jugements de valeur, des modes de vie ou d'agir, ... reçus dans leur milieu ; tout en prenant partie, souvent nommément, des personnes qui les ont défendus, formulés ou suivis. C'est de cette manière que l'on peut comprendre les invectives d'un Heraclite contre Homère ou contre Pythagore, du mépris avec lequel Aristophane de Socrate dans *Les nuées*, de la désinvolture de Socrate contre les sophistes, ... Ce qui fera dire à Nietzsche : « le fait de savoir contredire, l'accession à la bonne conscience dans l'hostilité envers l'habituel, le transmis par la tradition, le consacré, c'est ce qu'il y a de vraiment grand, nouveau, étonnant dans notre culture, le pas de géant de *l'esprit libéré* »²⁷⁰

Les dés sont jetés : une création artistique authentique n'est possible que par rapport à un esprit libéré. La libération dont question est une indépendance d'esprit qui permet de prendre position non seulement de ce qui enchaîne le corps mais aussi de ce qui enchaîne l'esprit lui-même. Il s'agit d'une lutte permanente de chacun contre tous. A tout moment, l'autre doit apparaître, autant dans ses manières que dans ses pensées, comme un « barbare ».

C'est dans ce contexte de *barbarisation* tous azimuts que naît l'expression artistique la plus achevée avec, au bout du tunnel, un problème identitaire. La question identitaire se pose toute communauté mais chaque individu la traduit dans une œuvre artistique qui lui est propre et à sa propre manière.

La création artistique des « nouveaux barbares ».

²⁶⁸ Cette expression est de J. HABERMAS, *La science et la technique comme « idéologie »*, Gallimard, Paris, 1993, pp. 81 et sv.

²⁶⁹ K.R. POPPER, *La société ouverte et ses ennemis. Hegel et Marx*, Tome 2, Seuil, Paris, 1979, p. 146.

²⁷⁰ F. NIETZSCHE, *Le gai savoir*, § 297. (souligné par nous).

Autant Rome a *barbarisé* tout ce qui n'était pas latin, autant l'Europe a *barbarisé* tout ce qui n'était pas elle. La négation de l'humanité du nègre par l'esclavage et par la colonisation en vue de le conduire à un certain état de civilisation a été incontestablement à la base de la naissance d'une véritable littérature polémologique.

Ainsi, mise à part cette littérature orale traditionnelle à visée essentiellement pédagogique (mythes, contes, fables, proverbes, ...), la littérature moderne ou écrite avec l'élite noire des années trente est née avec une nette prise de conscience identitaire et d'auto-prise en charge. C'est la première génération des écrivains qui se révèle au monde, ceux qui crient et qui chantent l'humanité nègre contre la réification de la *blanchitude*. Les Césaire, les Senghor, les Alioune Diop, les Langston Hughes, ... qui, au nom d'une revendication identitaire, n'hésitent pas à barbariser le blanc.

La deuxième génération va naître avec les indépendances, cette grande rature d'adjectifs comme aime bien à le dire Mudimbe lorsqu'il veut se moquer de leur contenu. Toujours sur des préoccupations identitaires, cette génération élargit le champ de la polémique. Il ne s'agit plus de crier l'humanité du Nègre à l'homme blanc, mais de s'en prendre à lui, de le remettre en cause, lui et ses valeurs. C'est tout le sens des romans anti-coloniaux et anti-religieux (que l'on pense ici à F. Oyono, à Mongo Beti, à Mudimbe, ...). Au-delà, cette génération ouvre également une joute contre les aînés. Le projet d'un Adotevi par exemple est de montrer, avec des expressions d'une haute facture d'ironie, les conséquences ridicules et absurdes de la négritude (surtout senghorienne)²⁷¹.

Le cas d'un autre polémologue avoué est celui de Mudimbe. La pensée de Senghor l'avait ouvert aux questions de l'altérité. Il se décida d'entreprendre un ouvrage contre Senghor sur ce thème et se documenta pendant plus ou moins six ans (de 1968 à 1974)²⁷². Un de ses collègues lui aurait avoué que *L'autre face du royaume* (1974) avait amusé Senghor mais que *L'odeur du père* (1981) l'avait irrité. Autrement dit, le souci de se démarquer des sentiers battus, de s'identifier dans une polémique agaçante et un style provocateur semblent avoir été la trame de l'œuvre de Mudimbe, tout comme contre lui, on retrouvera Ngal avec son *Jean Batispta Vico* ou Lokadi Longandjo avec sa tentative de réhabiliter Senghor contre les critiques de Mudimbe²⁷³.

Au sujet de ce dernier cas, il faut reconnaître que la polémologie en tant que source d'inspiration est un couteau à double tranchant. Si Mudimbe avait réussi à énerver Senghor, lui-même n'est pas resté impassible à la critique de Lokadi. Selon J.M. Van Parys, « le professeur Mudimbe avait manifesté une certaine irritation lors de la publication de cet article »²⁷⁴. Mais bien avant cet avis par lequel, en tant que Chef de Département, Van Parys avait émis des réserves pour autoriser la reproduction de l'article, Mudimbe lui-même avait exigé un droit de réponse en des termes peu élégants : « je ne demande aucune faveur. Devant la discourtoisie du Pr Van Parys, écrit-il dans une lettre du 6 mars 1976, je ne fais qu'exiger l'exercice d'un *droit* : le *droit de réponse* »²⁷⁵.

Autrement dit, lorsque la polémologie débouche sur des questions identitaires, même si elle marque une certaine originalité, elle n'en est pas moins une revendication de rupture. Une certaine continuité demeure soit dans la thématique, soit dans les inquiétudes venant du substrat social, à savoir l'*africanité* à libérer et affirmer dans une rencontre avec un Occident qui se veut universel et Un.

Mudimbe par exemple, qui ironise à souhait de la négritude, note : « le fait le plus remarquable (...) réside en un paradoxe qui traverse, de part en part, aussi bien nos énoncés que nos projets : l'économie générale de notre dépendance à l'égard de l'Occident ; l'inauguration de tous discours comme de tous nos projets paraît postuler la certitude de notre destruction »²⁷⁶. N'est-ce pas là la découverte et l'aveu d'une carence que l'on constate dans la dépendance de l'Afrique vis-à-vis de l'Occident et le sentiment d'une crise ressentie comme une dépossession de la subjectivité dans un contexte d'oppression et de domination subtiles ? Et si la réponse à cette préoccupation revient aux « Africains eux-mêmes, grâce à l'exercice de leurs regards et en fonction de la singularité de leurs expériences concrètes dans leurs sociétés, qui pourraient vivre (la) conversion et réconcilier

²⁷¹ S..K..S. ADOTEVI, *Négritude et négrologues*, U.G.E., Paris, 1972.

²⁷² V.Y. MUDIMBE, *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la benedictine*, Humanitas – Présence Africaine, Montréal – Paris, 1994, pp. 154 et sv.

²⁷³ LOKADI LONGANDJO, « La négritude ou le faux meurtre du père » in *Cahiers Philosophiques Africains*, n° 6, 1974.

²⁷⁴ Lettre du 25 avril 1986 adressée à la revue *Le Flamboyant* qui sollicitait la reproduction de l'article pour un numéro spécial consacré à Senghor.

²⁷⁵ Lettre adressée au Doyen de la Faculté de Lettres, UNAZA – Campus de Lubumbashi.

²⁷⁶ V.Y. MUDIMBE, « Libération d'une parole africaine » in *Philosophie et libération*, Actes de la 2^{ème} semaine philosophique de Kinshasa du 18 au 22 avril 1977, F.T.C., Kinshasa, p. 58.

pratique de la connaissance et praxis révolutionnaire »²⁷⁷ comme le souligne Mudimbe lui-même, alors, on n'est pas loin des préoccupations des pères de la négritude.

Ce qui est intéressant de noter est qu'à partir d'une même préoccupation issue du substrat social, dans une polémique sans merci, des œuvres artistiques ont été produites, affirmant la singularité du substrat et l'identité communautaire.

En guise de conclusion

L'œuvre artistique apparaît, dans une certaine mesure, comme le refus du consacré, le rejet de la tradition et l'expression d'un compromis novateur. La polémologie a constitué et continue à constituer, en littérature négro-africaine, une source de création artistique. Chaque auteur, en rejetant les sentiers battus et en faisant étalage de sa virtuosité contre par exemple les politiciens, les institutions ecclésiastiques, d'enseignement, ... réussi à se construire une œuvre originale se démarquant de celles des autres. Dans un contexte d'universalisme limité, où chacun se croit être l'Un et la référence, les esprits les plus féconds sont ceux qui ont eu maille avec les autres, chacun demeurant un barbare pour les autres.

²⁷⁷ IDEM, *L'autre face du royaume. Une introduction à la critique des langages en folie*, L'Age d'Homme Lausanne, 1973, pp. 10-11

**EVOLUTION DES TECHNIQUES SCRIPTURALES DANS LE ROMAN
NEGRO-AFRICAIN D'EXPRESSION FRANCAISE, DES ORIGINES A 2004**

Valérien DHEDYA BUNGANDE
Université de Kisangani

Parmi les nombreuses caractéristiques de la littérature négro-africaine, l'engagement ⁽¹⁾ me paraît la plus permanente, et elle se retrouve dans tous les genres, aussi bien en poésie, roman, théâtre qu'essai. En effet cette littérature s'est toujours voulue comme une arme, dans l'affirmation de son identité bafouée, dans la lutte de libération, dans la dénonciation des maux divers : le colonialisme, le néo-colonialisme, les nouveaux « maîtres » africains, les anti-valeurs de la tradition africaine, les méfaits des guerres incessantes de libération, etc.

C'est que les écrivains négro-africains ont si bien compris que lorsque leur peuple croupit dans la misère résultant de plusieurs sources, il n'y a pas de place pour « l'art pour l'art ». Ces écrivains veulent, eux aussi, prendre une part active à la lutte pour sortir ce peuple de la servitude. Aussi est-ce avec raison qu'un Césaire, dans son *Cahier d'un retour au pays natal* peut s'écrier : « (...) *ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir* ». ⁽²⁾ Cette profession de foi, l'écrivain martiniquais la réaffirmera, après le *Discours sur le colonialisme*, au 2^{ème} Congrès International en 1959 à Rome : « *Oui, en définitive, c'est au poète, aux artistes, aux écrivains, aux hommes de culture, qu'il appartient, (...), de constituer ces grandes réserves de foi, ces grands silos de force où les peuples dans les moments critiques puisent le courage de s'assumer eux-mêmes et de forcer l'avenir* (...) » ⁽³⁾

Mais cette littérature, aveuglée par la lutte, comme d'aucuns l'ont souvent soutenu, ne risque-t-elle pas de trahir la dimension esthétique ?

Ce danger existe, certes, mais des exemples ont montré que, même dans la littérature occidentale, l'engagement n'est pas toujours incompatible avec la recherche esthétique. Louis ARAGON qui, dans le *Monde réel*, a mis son écriture au service de l'idéologie communiste, n'est-il pas l'un des grands écrivains français du XX^e siècle, tant son style est riche et beau ? Que dire des écrivains comme Franz KAFKA, SOLJENITSYNE ? Ont-ils trahi leur art au profit de l'engagement seul ?

A cette première caractéristique il faut joindre une seconde, qui lui est comme un corollaire : le ressourcement, l'enracinement dans les valeurs traditionnelles, l'introversión, ce qui est bien perceptible tant dans la thématique que dans les techniques scripturales dont on va parler.

Cette plongée constate dans l'africanité a pour origine, entre autres, le « conflit » permanent habitant l'écrivain africain, ayant sa culture africaine comme substrat. Pensant souvent en Africain, il est contraint de s'exprimer dans une langue d'emprunt : le français. D'où de nombreux africanismes, des mots du terroir, des structures syntaxico-sémantiques calquées sur la langue africaine, etc. Le mécanisme intertextuel est donc une grille de lecture permanente et fondamentale de l'œuvre négro-africaine.

Au début ce conflit était aggravé par les problèmes de destinataire et d'édition. Pour qui écrivait-on essentiellement sinon pour le public occidental ? En effet pour être publié et lu en occident, il fallait à l'écrivain africain beaucoup de « concession ». Mais sa renommée et le minimum d'avoir escompté étaient à ce prix . Cette situation a sensiblement changé car de plus en plus de maisons d'édition occidentales acceptent aujourd'hui d'éditer ou de rééditer des œuvres d'auteurs africains. ⁽⁴⁾ Avec le développement scolaire, de plus en plus d'Africains lisent à l'école leurs auteurs. Cette augmentation de lecteurs scolaires, surtout universitaires, s'accompagne aussi de l'accroissement d'écrivains africains ⁽⁵⁾.

Qu'en est-il alors de l'évolution de l'écriture elle-même ?

Tout d'abord, pour ce qui est de la périodisation, les critiques classent aujourd'hui les écrivains négro-africains en quatre générations : les pionniers, essentiellement des poètes (Aimé Césaire, Léopold Sedar

¹ Entendu au sens large, c'est-à-dire comme « *Acte ou attitude de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met ses pensées ou son art au service d'une cause* » : *Le Petit Robert*, 2002

² Cité d'après J.CHEVRIER, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1999, p.177.

³ *Ibidem*, p.180.

⁴ *Idem*, pp. 246 - 247

⁵ « (...) *si on lit peu* (...) *en revanche on écrit beaucoup* (...) » écrit J.CHEVRIER, *Ibidem*, p. 247

Senghor, Léon Damas), les écrivains des environs des indépendances africaines (C. Laye, Mongo Beti, F. Oyono, Cheikh Amidou Kane, ...), la génération de 1967 à 1980 (Ahmadou Kourouma, Yambo Ouloguem, Sembene Ousmane, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Williams Sassine, Alioum Fantoure, V. Mudimbe, Tierno Monenembo, etc.)⁽⁶⁾ et la génération d'après 1980, dans laquelle figurent plusieurs femmes (Ken Bugul, Calixthe Beyala, Véronique Tadjo, Aminata Sow Fall, etc.).

S'agissant des romanciers de la fin de la colonisation, avec comme personnages types le catéchiste et le boy, ils exploitent essentiellement le thème de la dénonciation des méfaits et des abus de la colonisation, et ce dans une technique scripturale linéaire, à la balzacienne. La toile de fond de leurs œuvres est meublée d'ironie et de satire. (*Le vieux nègre et la médaille*, *O pays mon beau peuple...*). Dans une langue calquée sur le modèle occidental, ces auteurs fustigent la naïveté des Africains soit-disant « évolués » qui sont en fait la risée des Blancs qui les trompent.

Mais, à partir de 1967, avec *Le soleil des indépendances* et *Le devoir de violence*, s'annonce une nouvelle ère du roman négro-africain, consacrant une libération de l'écriture africaine du carcan de l'académisme occidental.

Un des grands traits scripturaux de cette période est le flou « volontairement » entretenu autour des piliers romanesques traditionnels : le personnage, le temps, l'espace et même le récit. Tout en s'efforçant de créer des types africains universels, c'est-à-dire reconnaissables dans plus d'un pays, ces écrivains se refusent à des espaces réels : d'où les noms comme Katalamanasie, (*La vie et demie*), la République des Marigots du Sud (*Le Cercle des Tropiques*). Ils mettent aussi en place un temps imprécis et inventent des noms souvent significatifs à leurs personnages : le tyran Tonton Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé (*Le Pleurer-rire*), Martial appelé le Guide Providentiel (*La vie et demie*), le président Sâ Matrak (*Les crapauds-brousse*)...

On peut s'interroger sur les raisons de cette technique. Pour Jacques CHEVRIER⁽⁷⁾ le brouillage des paramètres traditionnels serait un signe du « désarroi », du « désespoir » dans lesquels sont plongés les Africains. Je verrais, pour ma part, en plus, le souci d'échapper à la censure des dictateurs, toujours à l'affût des dénonciateurs de leurs abus. Est-ce sans raison que la pièce de l'écrivain Tchicaya U Tam'Si, *Le destin glorieux du Maréchal Nnikon Nniku, Prince qu'on sort*, dans laquelle le régime du feu Maréchal Mobutu crut déceler une allusion à peine voilée à sa politique dictatoriale, fut interdite au Congo(Zaïre) ?

Le brouillage du temps et de l'espace s'accompagne souvent de la « disqualification du héros »⁽⁸⁾ condamné « à l'errance identitaire, quand ce n'est pas à la folie. »⁽⁹⁾ D'où la dimension picaresque de certains romans négro-africains contemporains (*Le Zehéros n'est pas n'importe qui, Allah n'est pas obligé ...*). A l'errance s'ajoute la multiplicité de récit, et de point de vue, des instances discursives, tentative sans doute de rendre la complexité de la réalité. Cela donne souvent lieu à de belles techniques analeptiques. Chevrier a raison de parler à ce propos de la « belligérance du texte »⁽¹⁰⁾. Il s'agit d'un véritable carambolage de textes et de collage aussi dont *Le Pleurer-rire* offre un bel échantillon.

Ces romans de la troisième et quatrième générations, dont les principaux types sociaux sont souvent les dictateurs et leur machine répressive (armée, police, milice...) ainsi que les maquisards qui tentent de renverser la dictature, développent aussi un univers tragique ainsi que le sadisme, le tout sous-tendu par l'humour, souvent noir. En effet, en Afrique, comme le fait si bien remarquer Nicolas MARTIN – GRANDEL⁽¹¹⁾, la situation la plus tragique cohabite avec le comique. C'est ainsi qu'il arrive qu'au moment où les membres de famille pleurent abondamment le défunt et qu'ils s'appêtent à l'inhumer, les « oncles », mus par une relation de plaisanterie, se livrent de leur côté à des blagues sur certains comportements du défunt ou posent d'autres actes risibles : emporter le couvercle du cercueil, entrer dans la tombe, empêchant ainsi l'inhumation, etc. Dans cette situation tragique, le rire permet d'établir momentanément l'équilibre. Après tout la mort et la vie ne sont-elles pas les versants d'une même réalité ? Le titre du roman d'Henri Lopes, *Le Pleurer-rire* est bien évocateur de ce dualisme.

⁶ Cette périodisation n'est pas stricte car plusieurs auteurs, comme Kourouma, se retrouvent aussi dans la plage d'après 1980.

⁷ J. CHEVRIER, *op.cit.*, p. 250

⁸ J. CHEVRIER, in *Notre Librairie*, n° 150, avril – juin 2003, p.14.

⁹ Idem, *La Littérature nègre*, p.248.

¹⁰ Idem, in *Notre Librairie*, n° 150, avril – juin 2003, p. 14.

¹¹ MARTIN-GRANEL, N., *Rires noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*, Paris, Editions Sépia ; Libreville, Centre Culturel Français Saint – Exupéry, 1991, p.49.

Le langage du nouveau roman negro-africain aussi est bariolé, fait des mots du terroir, du petit nègre, des néologismes souvent cocasses, etc. Ce roman pratique donc, à l'image de la littérature orale, en plus du mélange de tons, le mélange de genres : contes, proverbes, textes de chanson, des journaux, mythes ... s'y bousculent. Chevrier fait remarquer que cette « violence scripturaires » se projette finalement sur un fond « scatologique et pornographique ». ⁽¹²⁾ L'exhibition du « bas corporel » de « tout ce qui a trait aux fonctions physiologiques de la reproduction et de l'excrétion » ⁽¹³⁾ accompagne constamment ces récits, même chez les femmes. Jacques Chevrier parle de « l'aventure volontiers révolutionnaire, sinon terroriste » ⁽¹⁴⁾ de la nouvelle littérature négro-africaine. Il est un fait indéniable que cette littérature développe une dimension provocatrice, bien visible chez les femmes (cf. Calixthe Beyala) qui, foulant au pied les tabous traditionnels (la bienséance, l'hégémonie de l'homme sur la femme, le respect béat de la tradition, etc.) se plaisent à décrire sans retenue les actes sexuels et à afficher le mépris de la femme pour son éternel dominateur : l'homme.

Plusieurs des traits ci-dessus énumérés se retrouvent dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, qui a produit des œuvres remarquables jusqu'à sa mort. Peu avant l'ouvrage précité, il a écrit *En attendant le vote des bêtes sauvages*, dans lequel il recourt à la technique narrative du conte et fait défiler plusieurs valeurs traditionnelles sur lesquelles le général Kayaga, président de la République du Golfe, fonde son pouvoir dictatorial. Dans *Les arbres en parlent encore*, Calixthe Beyala utilise la même technique que Kourouma pour faire la chronique de son Afrique heurtée au contact de deux mondes : l'occidental et l'africain.

Exploitant à fond l'écriture de l'oralité, bien présente dans tant d'autres romans comme ceux des Congolais Sony Labou Tansi et Henri Lopes, Kourouma, dans son *Allah n'est pas obligé*, met en scène le jeune « héros » Birahima, enfant soldat, « small-soldier » qui, dans sa marche picaresque, se livre à la logorrhée charriant tous les niveaux de langue et un riche bagage lexical africain et français, le tout constamment accompagné par une fonction métalinguistique, donnant à cette écriture un mouvement ondulatoire et une densité particulière. Tout passe dans ce « blablabla » du grosse-narrateur. Certains mots et tournures y reviennent comme un leitmotiv : le titre, faforo (sexe de mon papa), gnamokodé (bâtardise), etc. Ainsi, multiplicité de récits, anachronies (Genette), mélange de textes et de parlers, africanismes, lexèmes africains... tout défile dans ce livre constamment porté par le comique, l'humour et l'ironie. Au sujet de l'arbitrage de Houphouët – Boigny, dans le drame sierra-leonais de Foday Sankoh, l'auteur écrit : « *Ce sage s'appelle Houphouët – Boigny. C'est un dictateur ; un respectable vieillard blanchi et roussi d'abord par la corruption, ensuite par l'âge et beaucoup de sagesse* » ⁽¹⁵⁾

Même dans une situation tragique comme celle-ci, Birahima ne perd pas l'allure humoristique : « *Un des enfants – soldats a braqué le kalach dans mon cul et m'a commandé « Avale, avale ! » et je me suis makou. Je tremblais, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc. (Fondement signifie anus, fesses). J'avais envie de faire pipi, de faire caca, de tout et tout. Walahé !* » ⁽¹⁶⁾ Un échantillon éloquent de cette écriture qui charrie toutes les eaux. Le terme africain « makou » (= se taire) expliqué précédemment est simplement intégré ici au français.

Tout le récit de Birahima est sous-tendu par une violence permanente, comme on le découvre ici dans la scène d'anthropophagie, froidement décrite par lui, amusé sans doute par le sort réservé au sergent – chef libérien, devenu président et exécuté en 1990 : « *Johnson délirant, dans de grandes bouffées de rire, commanda. On leva le cœur de Samuel Doe. Pour paraître plus cruel, plus féroce, plus barbare et inhumain, un des officiers de Johnson mangeait la chair humaine, oui, de la vraie chair humaine. Le cœur de Samuel Doe fut réservé à cet officier qui en fit une brochette délicate et délicieuse, (...)* » ⁽¹⁷⁾

Comment ne pas songer ici à Sony Labou Tansi qui, dans *La vie et demie*, en liminaire, décrit la mise en pièces de l'opposant au Guide Providentiel, Martial ?

Toutes les caractéristiques relevées et d'autres non épinglées posent le problème de la grille de lecture du roman négro-africain. Faut-il lire les œuvres africaines avec des lunettes occidentales ? Il me semble que dans le large espace francophone et dans l'optique de « donner et du recevoir », du « métissage culturel » chers à Senghor, surtout à l'heure de la mondialisation, l'Afrique a droit à la différence, tout en ménageant des balises communes, pour ne pas perdre et se perdre. Déjà une part de la production romanesque française, depuis le

¹² J.CHEVIER, *La littérature nègre*, p.252

¹³ *Ibidem*, p.253

¹⁴ *Ibidem*, p.252

¹⁵ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Editions du Seuil, 2000, p.179

¹⁶ *Ibidem*, p.60.

¹⁷ *Ibidem*, p.145

nouveau roman et plus encore les productions de ces dernières années, a battu en brèche les canons traditionnels.⁽¹⁸⁾ Pourquoi les Africains doivent-ils suivre servilement l'Académie française, cette vieille dame édentée, foulant aux pieds leur tradition ? Après avoir « perdu » certains aspects de sa tradition, qui s'en va avec la régression rapide de ses langues propres, l'Afrique doit préserver certains aspects de cette culture pour les offrir au monde. Le plaidoyer de Ken Bugul, au sujet de son *Riwan, ou le chemin de sable*, pour la différence avec la mère-patrie, mérite donc d'être encouragé : « *J'ai eu moins le souci de plaire à un lecteur blanc, j'ai retrouvé la liberté de l'oralité, des interjections. Ce n'est pas du français, c'est de l'oralité. J'ai écrit ce livre en me sentant bien dans ma peau.* »⁽¹⁹⁾

En définitive, il est difficile de préciser l'avenir du roman africain tant ses chemins sont sinueux et imprévisibles. Mais s'il faut lui conseiller un parcours, ce serait, en sauvegardant la liberté de création, le sage dosage entre les balises (africaines et occidentales) et les audaces. Tout compte fait, cette écriture a, me semble-t-il, un bel avenir devant elle par la dimension de son continent, par la diversité culturelle et par la fougue de ses jeunes talents.

¹⁸ A ce sujet les romans des écrivains comme Henri Lopes (*Le pleurer-rire*) et Williams Sassine (*Mémoire d'une peau*) évoquent, par le débat sur l'écriture au sein du roman même, l'entreprise des écrivains-théoriciens du Groupe « Tel Quel », appelés aussi nouveaux théoriciens (J. Derrida, P. Sollers, J. Kristeva, J. Ricardou, etc.), ou encore celle d'André Gide dans *Les Faux-monnayeurs*.

¹⁹ Cité d'après Guy Ossito MIDIOHOUAN, « Ken Bugul : de l'autobiographie à la satire socio-politique » in *Notre Librairie*, n° 146, octobre – décembre 2001, p.28.

LECTURE INTERTEXTUELLE D'UN POÈME DE TITO YISUKU.

*Cidibi cia kandu,
Université de Lubumbashi*

1. Considérations théoriques

Tout texte littéraire tient de l'imaginaire, c'est sa nature. Mais cette utopie part d'une certaine réalité en ce que l'écrivain, dans sa tour d'ivoire, ne s'isole pas du monde. Il observe ce qui se passe autour de lui, absorbe certains textes de ses devanciers et contemporains et le texte qu'il va produire ne constituera que le produit de plusieurs lectures et entrera en relation de rupture ou de continuité avec d'autres textes préexistants, c'est de l'intertextualité.

Celle-ci, comme le dira Julia Kristeva, considère le texte comme un « *lieu de plusieurs discours et tout d'abord comme une lecture de l'écriture* ». (1)

C'est donc une permutation de textes. Il s'agit du rapport entre le texte de l'auteur (celui qu'on a sous les yeux et celui de la grande société qu'est le monde, ou encore de certains textes écrits avant ou pendant l'époque de l'auteur de référence. D'une manière générale, l'intertextualité est la fonction que remplit un intertexte inséré dans une œuvre donnée.

Julia Kristeva présente Bakhtine, critique russe, comme le père de cette notion

« Bakhtine est le premier à introduire dans sa théorie littéraire ; tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est une absorption et transformation d'un autre texte »(2)

Bakhtine propose le vocable *intersubjectivité* que Julia Kristeva rejettera pour celui d'*intertextualité*. Mais depuis 1966, ce vocable ne cessera de subir des accommodements selon les auteurs. Arrivé, Todorov, G. Genette, M. Riffaterre... seront les plus pressés de s'en réclamer.

Nous nous accommodons désormais à certaines terminologies liées à cette théorie et dont Genette nous donne la portée exacte.

Ainsi, il désigne par *intertextualité* une « *relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire éidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre* »(3)

Le paratexte est constitué de « *titre, sous-titre, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant propos, etc., notes marginales, infrapaginales, terminales, épigraphes, illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette et bien d'autres types de signaux, accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend(...)* »(4).

2. ESSAI DE STRATIFICATION

Trois camps se dessinent dans ce domaine, il s'agit notamment :
de l'influence négative, celle où l'écrivain ou l'artiste s'approprie une œuvre d'autrui sans en signaler les sources. Il s'agit notamment des paliers suivants : le vol, la copie ou réplique, le plagiat, la piraterie ou pillage.
de l'influence neutre ou degré zéro de l'intertextualité ; ici, l'écrivain numéro deux signale ses sources d'une façon ou d'une autre. Nous aurons notamment ici les paliers suivants : le pastiche, la charge, la parodie, le travestissement, la transposition, la forgerie, la citation et l'emprunt.
de l'influence positive où l'écrivain second réemploie sa matière de manière subtile, artistique sans qu'on lui en intente un procès.

Les domaines en cause sont les suivants : l'imitation originale, l'inspiration, l'allusion et le cousinage.

Le texte à l'étude est celui de Tito Yisuku Gafudzi, **Si nous voulons réussir**, tiré du recueil de poèmes **Tam-Tams crépitants**(5)

Il s'agira, en ce qui nous concerne, de démontrer les sources certaines auxquelles a recouru l'auteur dans sa composition. Notre démarche consistera aussi à analyser le texte ayant servi de modèle à celui-ci et d'en dégager aussi les sources de composition.

3. SI NOUS VOULONS REUSSIR : ANALYSE DU POEME

Ce poème est tiré du recueil « **Tam-Tams Crépitants** » publié aux éditions Cédi en 1974. Le recueil est constitué de 18 textes et le poème à l'étude en est le neuvième. Le thème central du recueil est la revalorisation de la culture nègre qu'il faudrait présenter au public avec des « **Tam-Tams crépitants** ». Tous les textes sont en vers libres, sans mesure mais avec un rythme interne constitué des assonances, des métaphores et des comparaisons.

Le texte : SI NOUS VOULONS REUSSIR

Si nous voulons réussir

Oh ! mes frères
 Ne soyons pas comme des chiens
 Que l'on traîne par le bout du nez
 Pendant que, décidés à nous asservir
 Et à nous mordre dès que nous oserons parler
 Les lions surgissent de la savane
 Rugissant et rodant autour de nous
 Pour nous effrayer
 Si nous voulons réussir
 Oh ! mes frères
 Ne fermons pas un œil
 Ne soyons pas hypocrites
 Ou malhonnêtes envers nous-mêmes
 Soyons vaillants, comme un seul homme
 Hardiment levons-nous
 Pour combattre l'ennemi commun
 Et le sous- développement.

Même si nous sommes inférieurs en nombre
 Oh ! mes frères
 Moins riches et moins armés que lui
 Défendons notre sort et notre sang
 Avec conviction et acharnement
 Quand l'ennemi nous donne mille coups
 Frappons un seul coup
 Mais que ce soit un coup mortel
 Il cessera alors de nous importuner
 Qu'importe si demain
 Ah ! mes frères
 L'ennemi brise ses chaînes
 Et sa haine
 Quitte son camp
 Et s'il s'enfuit ?
 Ce monstre nous honorera

Quand nous l'aurons tué

Nous savons que nous tous nous allons mourir
 Oui mes frères
 Un jour, laisser ce beau pays
 Mais parce qu'il nous faut réussir
 Dans cette lutte
 Soyons braves et décisifs
 A l'heure de la révolution
 Nous sommes
 Les artisans de notre destin

Une lecture sommaire de ce texte nous laisse l'impression du déjà lu, du déjà rencontré. Ainsi après des fouilles minutieuses, avons-nous constaté que la principale source de ce texte est « **Si nous devons mourir** » de l'Américain Claude Mc Kay dont la traduction française du poème a été publiée dans le volume « *Les poètes noirs des Etats-Unis* » de Jean Wagner.

Plusieurs faits l'attestent :

La ressemblance frappante de ces deux textes aux niveaux de la titrologie, du genre littéraire et du contenu sémantique

L'antériorité du texte de Claude Mc Kay sur celui de Tito Yisuku Gafudzi. En effet, la publication de la traduction française du texte de Claude Mc Kay date de 1971 alors que le poème de Tito a été publié en 1974.

La possibilité de prise de connaissance du texte de Claude Mc Kay par Tito Yisuku. En effet juste après sa publication, le livre de Jean Wagner il a été exposé dans tous les centres culturels américains des pays francophones. Le texte, en surnombre, a été même distribué à certains lecteurs de la bibliothèque du Centre culturel américain.

L'intérêt porté à l'Amérique de la part de Tito Yisuku. En effet, dans divers préfaces et articles, que n'a-t-il cessé de rappeler le poème qu'il avait envoyé à Robert Kennedy lors de l'assassinat du Président Kennedy. L'accusé de réception de son correspondant, dira-t-il, orne sa bibliothèque.

La deuxième source du poème est sans nul doute la société congolaise des années 1973 lors de la politique de Recours à l'Authenticité, source d'inspiration du *Concrétisme*, mouvement littéraire auquel se réclamait Tito Yisuku Gafudzi. Des extraits du genre « Nous sommes les artisans de notre destin » le démontrent (6)

La troisième source est sans doute la géographie économique du monde avec ses vocables de : pays développés, sous-développés...

La Bible, avec sa philosophie de fraternité, d'humilité et d'amour constitue la dernière source identifié du poème.

La lecture du texte de Claude Mc Kay le démontre

SI NOUS DEVONS MOURIR

Si nous devons mourir, que ce ne soit pas comme des porcs.
 Qu'on traque et qu'on parque en un lieu sans gloire
 Tandis que, fous de rage et de faim, les chiens alentours
 Aboient et raillent notre sort maudit
 Si nous devons mourir, ah ! mourons noblement
 Que notre sang précieux en vain ne soit versé
 Alors, même les monstres que nous défions
 Seront obligés de nous honorer morts !
 Oh ! mes frères, il nous faut affronter l'ennemi commun
 Même inférieurs en nombre, montrons notre bravoure
 Et pour leur mille coups frappons un coup mortel
 Qu'importe si demain la tombe nous attend ?
 En hommes, nous ferons face à la meute de lâches assassins
 Le dos au mur, expirants, mais rendant coup sur coup (7)

ETUDE COMPARATIVE DE CES DEUX TEXTES

Après relecture de ces deux textes, nous avons constaté que le texte de Tito Yisuku est une photocopie pâle de celui de Claude Mc Kay. Les analyses lexicosémantique et statistique nous ont permis de constater que le texte de Tito Yisuku est une reprise du premier texte à 73% et à la lumière des paliers de l'intertextualité, il s'agit du plagiat qui est « contrefaire en empruntant à d'autres auteurs les passages de quelque importance que l'on donne comme siens »(8)

4. SI NOUS DEVONS MOURIR

Notre analyse est double, c'est-à-dire nous tenons aussi à analyser le poème de Claude Mc Kay et d'en dégager les sources d'inspirations. Plusieurs travaux sur ce texte nous signalent sa composition dans une prison américaine sur du papier de cigarette et que l'auteur Claude Mc Kay, n'avait qu'un bout de crayon sur lui. Ce texte, ajoute-t-on, sera recopié soigneusement par sa famille et envoyé au journal **Libération** pour sa publication. On suppose l'auteur surveillé si étroitement qu'il n'avait sur lui aucun livre de lecture. Peut-on croire à une telle déclaration ? Avec circonspection. Les écrivains mystifient leurs sources d'inspiration qu'ils nous dépitent souvent dans nos recherches.

Le professeur Kambu nous met en garde

« On ne peut pas compter sur l'aveu des auteurs car rares sont ceux qui, comme Voltaire qui s'est inspiré des œuvres de l'Anglais Dryden reconnaissent et proclament tout haut la source ou les modèles qui ont été les leurs »(9).

Ainsi lorsque l'on parcourt ce poème de Claude Mc Kay, un autre texte vient à l'esprit : celui des vers **d'Henry VI** de Shakespeare où les Français combattaient les Anglais lors de la guerre de cent ans. Les premiers semblaient plus forts que les derniers, d'où des accents de réconfort du côté anglais.

« Talbot : Anglais, si nous sommes des daims, soyons de la bonne race, et non de ces maigres bêtes qu'une morsure fait tomber, soyons plutôt de ces serfs futaiés désespérés qui se retournent avec des limiers d'aciers sur les limiers sanguinaires, et mettent les lâches aux abois ; que chacun vende sa vie aussi chèrement que la mienne, et ils payeront cher notre chair ;

Que nos couleurs prospèrent dans ce périlleux combat. Oh ! non, n'en faites rien, ceux que nous avons fui vivants, ne les outragerons pas morts.

Acte V. : scène I(...) comme nous voilà, et targués et cernés de toutes parts !

Petit troupeau de timides daims anglais traqués par la meute glapissante des molosses français (10)

Si dans le poème de Claude Mc Kay, nous ressentons la lutte du noir face à l'homme blanc, ce texte était devenu un chant de bravoure universelle à tel point qu'on le retrouvera le corps d'un soldat américain pendant la 1^{ère} guerre mondiale.

Chez Shakespeare, l'on notera l'influence de la Bible (notre sang précieux'' « mes frères »), la condition psychologique de quelqu'un qui va se battre et qui se sait faible vis-à-vis de l'adversaire etc.

Une recherche approfondie nous permettra encore de relever les sources de composition du poème de Shakespeare. Là n'est pas notre préoccupation du moins dans la présente étude. Mais l'on notera que l'intertextualité chez Claude Mc Kay est positive et engage le palier de l'inspiration ou l'innutrition en ce que le clin d'œil entre les 2 textes est faible (moins de 20%) mais l'inspiration est très forte.

5. CONCLUSION

La tâche a consisté à présenter un texte d'un auteur négro-africain Tito Yisuku Gafudzi, et à rechercher ses sources d'influence lors de la composition de son poème.

Nous avons commencé par plancher sur les assises théoriques de notre méthode de recherche, l'intertextualité, et en avons tracé l'historique et les contours. Nous en avons profité pour en présenter les paliers de stratification, du vol littéraire jusqu'au cousinage littéraire en passant par la copie, le plagiat, le pastiche, la parodie et bien d'autres.

Nous avons, par la suite, présenté et analysé le poème « Si nous voulons réussir » de Tito Yisuku Gafudzi. Ce texte avons-nous constaté, est une relecture du poème « **Si nous devons mourir** » de Claude Mc Kay, écrivain noir américain. Les éléments morphosyntaxiques et lexicaux nous ont permis de constater qu'il s'agit d'un plagiat, les 2 textes s'emboîtant à 72%. D'autres éléments corroborant ce point de vue ont été abordés, notamment l'antériorité du texte de Claude Mc Kay, l'aspect psychologique du copiste, le genre littéraire commun et la possibilité de prise de connaissance du texte de Claude Mc Kay par Tito Yisuku Gafudzi.

Nous avons poussé plus loin notre analyse en recherchant la source d'inspiration de Claude Mc Kay. L'affirmation selon laquelle Claude Mc Kay aurait composé son poème en prison a été battue en brèche et nous avons démontré qu'il avait à son tour lu **Henri VI**, de William Shakespeare, écrivain anglais.

L'analyse intertextuelle de ce 2^e texte nous a permis de constater qu'il s'agissait de l'inspiration, en ce que l'élément quantitatif entre les 2 textes variait entre 19 et 20%

Nous n'avons pas continué nos recherches en ce qui concerne l'extrait théâtral de William Shakespeare, d'autres chercheurs l'effectueront. Mais à la lumière de notre étude, nous avons constaté et relevé les points suivants :

la mauvaise volonté des écrivains qui tiennent à dépister les critiques quant aux sources d'inspiration de leurs œuvres ;

la médiocrité de la littérature concrétiste qui se plaisait à plagier les autres et à imiter le pouvoir auquel elle voulait s'identifier ;

l'influence permanente des littératures mondiales (congolaise, américaine, anglaise,...).

Notre souci est d'amplifier des recherches sur l'intertextualité afin que nos écrivains puissent comprendre le danger d'être un jour découverts en cas de vol et partant, améliorer la qualité de leurs publications.

NOTES

1. Adam J. M. et Goldestein, J.P., *Linguistique et discours littéraire, théorie pratique des textes*, Coll Berger, Nancy, 1973, P.73.
2. Kristeva J ; *Recherche pour une sémanalyse, Essais*. Coll Tel quel Ed. Seuil, Paris 1969, P.146
3. Genette -G, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, P8.
4. Genette-G, *Op cit*, P.9.
5. Tito Yisuku G, *Tam- Tams crépitants*, Cédi, Kinshasa, 1973.
6. C'est un écho du slogan mobutiste au lendemain de la création de l'Authenticité et qui stipulait « *L'Authenticité, c'est notre philosophie politique. Nous voudrions être nous-mêmes, et non ce que les autres voudraient que nous soyons* ».
7. Wagner J, *les poètes noirs des Etat-Unis*, NH, Paris, 1973, P.138.
8. Bailly R., *Dictionnaire des synonymes de la langue française*, Larousse, Paris, 1947, P.314.
9. Kambu Kilolo, cité par Kilonga Lusinga dans *Antigone de J. Anouilh et Agapes de dieux de Rabemananjana*, mémoire ISP, Bukavu, 1988.
10. Shakespeare W., *Henry VI*, Coll. Livre de poche, Paris, 1971 p.11

ROMAN AFRICAIN ET ROMAN AMERICAIN : REGARDS CRITIQUES ET QUELQUES CONSIDERATIONS SUR LES FONCTIONS SOCIALES DE L'ECRIVAIN

Achukani Okabo

*Faculté des lettres et Sciences Humaines ;
Université de Lubumbashi*

Introduction

Dissenter sur le roman par rapport à d'autres genres littéraires comporte à maints égards un exercice intellectuel de haute portée scientifique et du reste plein d'intérêts.

Le roman n'est-il pas en effet, selon les philosophes littérateurs existentialistes, le meilleur porte-parole susceptible de véhiculer dans la littérature une idéologie aussi abstraite qui est l'existentialisme ?

Et que dire dans le domaine de l'apport des littérateurs romanciers dans la connaissance de l'homme ; citons ici en guise d'illustration, le cas des œuvres Chaka de Thomas Mofolo et L. Sédar Senghor, tout comme en éthologie, la contribution indéniable de la littérature, depuis le « thème du bon sauvage » cristallisé par J.J. Rousseau, Montesquieu, Voltaire, etc.

En outre, les méthodes des nouvelles écritures africaines et autres offertes au romancier la possibilité de jouir d'une vaste manœuvre de liberté, d'imagination, d'action, d'invention, de fiction, ... par rapport à l'historien, au sociologue ou au journaliste dont certaines affirmations courent souvent le risque d'être taxées du roman, voire de diffamation.

Les performances du roman relèvent de la fiction : ils échappent de la sorte au contexte spacio-temporel car les réalités incarnées, les actions accomplies et les situations décrites par eux s'appliquent à n'importe quel lieu, quel milieu, quel temps, indistinctement, sous risque de poursuites ni autres désagréments.

Si nous avons porté notre dévolu à l'examen du roman africain par rapport au roman américain, c'est pour la simple raison que des études antérieures nous ont permis de déceler bien des thèmes typiquement africains dans bon nombre de romans américains (ACHUKANI, 1975).

Des lors l'on pourrait se demander s'il ne s'agit pas de mêmes considérations, de mêmes préoccupations qui hantent les écrivains de deux rives. Partant, ne sommes-nous pas en droit d'interroger, avec des regards critiques, les divers contextes historiques, socio-économiques, politiques, culturels, religieux, etc. qui, de part et d'autre, entourent la parturition de ce genre littéraire ?

A la suite des conclusions dégagées ici et là, n'y aurait-il pas lieu de tenter d'établir certains points de convergence et de divergence, d'apporter des nuances, de discuter des affirmations parfois jugées hâtives et non pondérées et de parvenir à harmoniser en fin de compte, ce qu'il convient de retenir comme devant représenter réellement les véritables fonctions sociales de l'écrivain ?

Voilà, grosso modo, la quintessence de ce qui aura motivé l'intérêt, le choix et la problématique soulevés par ce sujet. Il nous paraît donc pertinent d'effectuer d'abord un survol de la littérature américaine afin de fixer le lecteur sur le roman américain, de la naissance à la période contemporaine ; ensuite, devrait s'appliquer vis-à-vis du roman africain, la même gymnastique intellectuelle ; enfin, il s'en dégagerait logiquement une synthèse critique.

I. LE ROMAN AMERICAIN : DE LA NAISSANCE A LA PERIODE CONTEMPORAINE

1.1. DEBUTS CONTROVERSE ET LE « PURITANISME ».

Les lettres d'Amérique accusent une similarité frappante avec celles de la France au Moyen-Age littéraire. Alors que l'on note à l'Hexagone l'emprise matérielle, intellectuelle et spirituelle de l'Eglise sur toute la société de l'époque, société liée à la féodalité, les débuts de la littérature américaine se caractérisent par des controverses et surtout par la prédominance d'un mouvement appelé le « puritanisme ».

En fait, jusqu'à la fin du XVII^e siècle, la vie spirituelle et intellectuelle des colonies de la Nouvelle-Angleterre est accaparée par les prédicateurs. Ces derniers visaient à inculquer à la société américaine des habitudes de pensée et de jugement dont elle n'a pas pu encore se libérer complètement. Il va donc s'installer depuis Hawthorne jusqu'à Caldwell, en passant par Edith Wharton et S. Anderson, un grand débat pour ou contre le puritanisme dont les œuvres, en réalité, en cette période coloniale, ne comportaient aucune valeur littéraire.

En revanche, quelles furent les caractéristiques de sermons et écrits de ces puritains ?

La violence inouïe traduite par les images et symboles suivants : pilori, pendaison, écartement, bûcher, fers rouges, langues transpercées, oreilles tranchées, ... (CAHEN, Jacques-Fernand, 1964 :5) qui représentent des images horribles pour décrire l'enfer qui attend les pécheurs.

Un autre fait important à souligner c'est, outre ces images, par leur langage raboteux et dès cette vie, ils réclament des hommes des sanctions sanguinaires contre les coupables : ainsi est jugé crime toute parole à

l'allure subversive jusqu'à la chanson légère. On fait un acte saint en dénonçant un geste ou une parole répréhensible. N'est-ce-pas là contribuer positivement à l'instauration du règne de Dieu ?

A l'antipode de toutes ces considérations, on observe un glissement, mieux un penchant de ces acteurs sur la pente socio-économique. Il y a de leur part, l'appât du gain qui se dessine, de la recherche lucrative aussi ; en fait, la vie des colonies ne dépend-elle pas de leur prospérité ? Donc, silence complet sur ce chapitre. L'on peut, en conséquence, condamner les danses et les jeux, les sourires amoureux mais sont tacitement encouragés, le trafic, la spéculation, l'accumulation spoliatrice, etc.

Parmi ces théologiens terroristes trois figures de proue sont notamment représentées par Thomas Hoonker (1586-1647 ; un des fondateurs de la colonie de Connecticut), John Winthrop (1588-1649 ; gouverneur de Massachusetts) et John Cotton (1584-1652 ; gouverneur de Boston) ; tous semblent avoir acquis leur place et leur notoriété dans la littérature américaine, non pas par les qualités oratoires de leurs sermons, ni par leurs origines (puisque'ils sont nés en Europe) mais par des tendances typiques.

La génération suivante avec Roger Williams comme chef de file va-t-elle suivre les sentiers battus de ces prédécesseurs ?

Certainement pas, car Williams semble faire de la liberté son véritable cheval de bataille : il réclame en fait la tolérance religieuse et le gouvernement du peuple. En conséquence, il sera ignominieusement chassé par les zélotes du Massachusetts et s'en ira fonder Rhode-Island considéré comme un repaire de fripons et de bandits pour les autres.

Evidemment, il a droit à un respect de tout étudiant de la littérature américaine : n'est-il pas en effet le premier de toute une lignée de révoltés et le premier théoricien de la liberté chez un peuple qui se signalera toujours après lui par sa haine de la tyrannie et son impatience de l'autorité ?

Et puis à quoi aurait servi d'avoir chassé Williams et condamné sa doctrine comme satanique puisqu'elle fait des progrès ! Les successeurs des Hookers et des Cottons se réfèrent sur le plan religieux à l'Ancien Testament qu'implique un esprit autocratique ; ce qui entraîne sur le plan politique, la tyrannie politique.

Les disciples de Williams, par contre, nourrissent sur le plan religieux un esprit révolutionnaire de la doctrine ; ce qui implique sur le plan politique la notion de liberté et l'impatience de l'autorité.

Il en résulte dans le domaine politique l'incapacité des théologiens puritains à diriger la vie civile pour principalement les raisons suivantes : les colonies grandissant entraînent des pressions économiques et en plus se profilent aussi des possibilités de goûter enfin les plaisirs. Et comme revers de la médaille, au siècle suivant, sera chassé non pas le révolté mais bien un ministre du culte par ses propres quailles. Il s'agit de Jonathan Edwards (1703-1758) dont la stratégie dans son traité sur la liberté de la volonté consistait à imposer, selon la tradition, l'idée de la douceur de la majesté divine par la terreur.

1.2. Benjamin Franklin (1706-1790).

Dans ce contexte de la naissance d'une Nation, quelles sont précisément les motivations qui soutendent les préoccupations des écrivains américains pour créer une littérature vraiment américaine ?

Avant d'aborder les quatre conceptions principales qui s'affrontaient à l'époque, disons un mot de l'écrivain Benjamin Franklin. Selon ce dernier il convient de reprendre d'abord contact avec les autres littératures. Certes, l'auteur n'a pas bénéficié d'une éducation universitaire mais possède cependant une ample bibliothèque et une bonne connaissance des anciens et des modernes à l'instar de Jorge Luis Borges, cet auteur argentin dont le père se révèle être son véritable initiateur dans le domaine de la littérature.

Borges et Franklin, cela s'entend, passent pour des écrivains cosmopolites. Rien donc de surprenant de constater une correspondance élégante et érudite entretenue entre Franklin et ses confrères de l'intelligentsia de France et d'Angleterre, avec un intérêt à la science, à la politique et aux belles lettres, mais aucun goût affiché à la métaphysique, ni à la théologie.

A l'instar de beaucoup de ses confrères des 19^e et 20^e siècle, il débute dès l'âge de douze ans, dans les lettres et le journalisme et achève son éducation en voyageant à travers l'Europe à l'exemple de Jorge Luis Borges comme signalé plus haut mais aussi de Miguel Angel Asturias, Washington Irving, Henry Jamels, Ernest Hemingway, etc.

Cette tradition de voyage en Europe, les Américains l'appellent le « Grand Tour ». Et comme en Europe, en Angleterre par exemple, on estimait dans la bonne société anglaise que l'éducation d'un jeune homme devait être couronnée par le « Grand Tour » de la France, la Suisse et l'Italie.

A l'exemple de Paul Claudel, écrivain-diplomate, Benjamin Franklin a connu des succès dans la diplomatie, succès qui appartiennent à l'histoire tandis que sa popularité dans les salons parisiens relève du domaine de la littérature. Enfin de compte l'on a tendance à considérer Benjamin Franklin comme Américain à la mode européenne ou Européen d'Amérique, en tout cas comme type accompli de l'homme poli, sincère et dévoué.

1.3. Vers la Naissance d'une Nation

A présent s'il faut revenir sur les quatre conceptions principales qui s'affrontaient à l'époque, il y a lieu de souligner, dans un premier temps, la position de Samuel L. Knapp qui affirmait l'existence de cette littérature américaine du seul fait qu'il y a aux Etats-Unis des écrivains et des éditeurs.

Charles J. Ingersoll soutenait le fait que les Etats-Unis ne devraient pas disposer d'une littérature originale et n'en avaient pas car l'esprit de la nouvelle nation étant essentiellement pratique et utilitaire, il s'exprimait dans des oeuvres pratiques plutôt que par les belles-lettres.

A tous ceux qui récusent l'originalité à la littérature américaine Rufus W. Griswold n'y va guère par quatre chemins :

« Il n'y a jamais eu et il ne peut y avoir de littérature exclusivement nationale. Toutes les nations ont des dettes les unes envers les autres et envers les âges précédents... Certains critiques attendent de nous qui avons la même langue... et dans notre firmament les mêmes Bacon, Spenser, Shakespeare, Milton, etc. que nous différons plus d'eux (les Anglais) qu'eux ne diffèrent des Grecs et des Romains... Mais la question entre nous n'est pas de savoir qui rejettera le plus complètement le passé, mais qu'en fera le meilleur usage ».

enfin, en faisant écho sur une affirmation de Saint-Jean Crève-cœur selon laquelle « l'Américain étant un homme nouveau, agissant selon des principes nouveaux, il doit par conséquent nourrir des idées nouvelles, et former des opinions neuves », Williams E. Channing écrivait ceci, en 1830,

« Nous ne pouvons admettre la pensée que ce pays doive être une répétition du vieux monde... Nous rougirons de notre pays si, dans des circonstances aussi particulières, originales et créatrices, il devait se contenter d'une réitération mécanique des pensées d'étrangers » (CAHEN, Jacques Fernand 1964-12).

Voilà autant de questions soulevées par l'enfement pénible de la littérature américaine. En rapprochant les conceptions de cette « école américaine » de Philarète Chasles, l'un des trois pionniers de la littérature comparée en France, qui affirmait ce qui suit :

« Rien ne vit isolé, le véritable isolement, c'est la mort ; tout le monde emprunte à tout le monde, ce grand travail de sympathie est universel et constant »

(Achukani Okabo, 2001-2002 : 18)

« Tout peuple sans commerce intellectuel avec les autres n'est qu'une maille rompue du grand filet »

(Idem, 2001-2002 : 18)

Washington Irving

Si l'on a considéré Franklin comme le premier Américain civilisé, Washington Irving est le premier Américain uniquement homme de lettres. Son style d'une simplicité élégante est une imitation de Goldsmith. Ses croquis de scènes ou des personnages contemporains, du salmagundi ou de la burlesque histoire de New York (1809) sont tracés sur le modèle de ceux d'Addison et ses légendes du l'Hudson, Rip Van Winkle et Sleepy Hollow sont inspirés de la manière allemande.

Il est tout à fait licite de souligner les mérites de ces ouvrages, certes, mais, il convient aussi d'insister sur la volonté de montrer que le premier des écrivains de métier des Etats-Unis devait plus à l'Europe qu'à son propre pays. D'ailleurs, son fameux Sketch-book (1820) fut publié d'abord à Londres grâce à W. Scot, acclamé avec moins de réserve par ses compatriotes qui lui reprochaient un excès de partialité pour l'Angleterre. Il n'y avait pourtant pris qu'un minimum de sujets.

A part l'Angleterre, il a longtemps séjourné aussi en Espagne. Pour se racheter, il a effectué un voyage à travers les plaines du Sud-Ouest et publié les ouvrages suivants : Un Tour sur les Prairies, Une vie de Washington. Bref, voilà un **auteur qui a successivement subi l'influence de l'Allemagne, de l'Angleterre, de l'Espagne** et réalisé les rêves véhiculés par Rufus W. Griswold et Philarète Chasles dans l'apport d'autrui à la solidification de la littérature nationale.

1.4. Les premiers romanciers

Au moment où apparaissent au début du siècle dernier les premiers romanciers, l'on se contente de lire, en cachette, des auteurs comme Fielding, Richardson, Sterne et Smollet jugés « licencieux, lascifs, obscènes, immoraux » (Cahen, Jacques Fernand, 1964 : 13) par des censeurs de la chaire.

Après la Révolution, comme dans la Russie moderne, les patriotes s'en sont pris aux romans anglais en les accusant d'infester l'esprit de la jeunesse républicaine par la peinture des mœurs perverses de l'Ancien-monde. Les premiers romanciers devront en tenir compte car l'on exigeait de leurs œuvres une édifiante moralité de leur intrigue et l'Amérique comme scène. En fait de décors, on imite les Anglais, Richardsons en particulier.

N'est-ce pas l'emprise du religieux même dans le domaine de l'imaginaire, du fictif tel que de coutume dans la littérature française du Moyen-âge où même des livres scientifiques ou pseudo-scientifiques comportaient une intention moralisatrice, un caractère allégorique.

C'est dans ce sillage qu'apparaît James Cooper (1789-1851) dont l'originalité fut le fait de ne vouloir imiter personne, ainsi son œuvre Précaution se présente-t-elle comme le résultat d'un pari : trop anglais de manière, de décor et d'intrigue, ce livre le pousse à produire une « œuvre qui serait purement américaine et dont l'amour de la patrie serait le thème »

Il a successivement publié les œuvres suivantes : l'espion (une aventure de la guerre de l'indépendance) puis Les pionniers (son premier livre sur la frontière) et Le pilote (histoire des marins. Deux thèmes à savoir lutte entre Blancs et Indiens et des aventures de mer permettent une classification commode de ses œuvres en deux catégories distinctes : à la première, le dernier des Mohicans, La Prairie, le Découvreur de pistes, ... ; à la deuxième, le Flibustier, tout compte fait, la forêt mises à part, Cooper connaissait mal ce qu'il découvrait : Indiens vertueux, pionniers d'une héroïque simplicité, ... relèvent de pures inventions (Cahen, Jacques Fernand, 1964 : 15)

Un autre écrivain romancier, contemporain à Fenimore Cooper et qui apparaît comme un isolé est bien Edgar Allan Poe (1809 – 1949) : sa réputation n'est plus à démontrer ni son excellence à établir au pays de Baudelaire et de Paul Valéry.

Pour ce dernier, Poe est le plus lucide des théoriciens de l'art d'écrire tandis que Baudelaire le considère comme un modèle : en effet, dans une lettre (juin 1864) à Thoré – Burger qui avait prétendu que Manet pastichait Goya et le Greco, Baudelaire défendait le peintre en citant son propre exemple ; il écrit ceci :

« Vous doutez de tout ce que je vous dis ? Vous doutez que de si étonnant parallélismes géométriques puissent se présenter dans la nature. Eh bien, on m'accuse moi d'imiter Edgar Poe. Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. La première fois que j'ai découvert un livre de lui, j'ai vu avec épouvante et ravissement, non seulement des sujets rêvés par moi, mais des phrases pensées par moi et écrites par lui vingt ans auparavant » (Achukani Okabo, 2001-2002 : 35 – 38)

Cependant, Edgar Poe a dû attendre le milieu du 20^{ème} siècle pour plaire à ses compatriotes : la raison en est qu'il ne parlait pas de l'Amérique pour les séduire. Plus tard, la littérature américaine prendra la direction du réalisme et du naturalisme ; or, en ce domaine, la doctrine de Poe se présentait comme une condamnation anticipée de ces mouvements. De surcroît, son art ne comportait aucune préoccupation sociale sinon celle d'apporter un message permanent esthétique, l'éthique est même absente de son œuvre. Lorsque, las du réalisme, du social et de l'historique, les écrivains américains vont se tourner vers la recherche de l'art pour l'art et de l'universel, ils se souviendront du fait que dans leur tradition existait un certain Edgar Poe dans ce domaine et vont dès lors le saluer comme un général précurseur.

1.5. La renaissance

Si Edgar Poe n'a rien apporté de typiquement américain, l'on peut affirmer que son absence n'aurait rien changé de la littérature américaine, sinon peut-être de la littérature française qui aurait pris une autre dimension.

Dans ce contexte prédominait un autre courant dénommé l'« individualisme transcendantaliste » incarné surtout par un certain Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Connue en Europe grâce à un essai sur les caractéristiques de l'Angleterre (*English Traits*, 1856), cette figure avait une curieuse façon d'aborder la littérature américaine en ce sens que son œuvre fut moins révélateur de la pensée et du tempérament américain ; en plus, depuis de changements d'ordre économique, politique et social survenus dans le monde et au Royaume Uni à partir de 1856, la plupart de ses jugements ne comportent qu'une simple valeur historique et ses explications de caractère incitent au sourire.

Il y a tout au moins lieu de souligner deux ouvrages importants de l'auteur à savoir l'Essai et la Nature (1836) et ses deux volumes d'Essai (1841-1844) où il expose ses fameuses théories sur l'individu et la confiance en soi, la compensation, la Sur-Ame et surtout son discours prononcé à l'Université de Cambridge (Massachusetts) en 1837 et célèbre sur le titre de « Appel aux Etudiants Américains ». On a tendance aussi à l'appeler « la Déclaration d'Indépendance Intellectuelle de l'Amérique ». Il s'agit en fait d'une de magnifiques sonneries de trompette, de tous les temps, de tous les pays, invitant les esprits d'une nation à la révolte, à l'éveil, à la prise de conscience et à la réalisation de soi. (CAHEN, Jacques-Fernand, 1964 :22).

Parail, cri d'alarme pouvait-il laisser insensible des écrivains américains des générations suivantes ? Y a plus grande influence n'était-elle pas susceptible de requérir une place de choix dans une histoire de la littérature américaine ?

Nulle n'ignore qu'en tant que penseur, Emerson n'apporte aucune contribution originale aux éternels problèmes philosophiques. Jusqu'à son temps toute tentative vers la création d'une littérature nouvelle particulière à l'Amérique consistait dans une espèce de chauvinisme ou le mépris affiché et arbitraire de l'Ancien Monde et une admiration béate des choses américaines.

Les mérites, mieux la force d'Emerson réside dans le courage intellectuel dont il fait montre en face des conséquences que ses théories imposent : c'est d'avoir fondé en raison toutes ces choses. Il croit à la primauté de l'esprit tout puissant que l'âme de chacun est une parcelle de la Sur-Ame universelle dont le monde extérieur n'est qu'une expression, un symbole, un livre à déchiffrer « CAHIN, Jacques Fernand : 26).

Cela représente exactement une réflexion que l'on rencontre dans la littérature française du 16^e siècle, plus précisément chez Marsille Ficin, dans son œuvre intitulée Tentative de conception philosophique. En effet, il y écrit ceci :

« l'âme est une principe de mouvement et ne peut périr. Il y a dans l'univers une âme centrale et des âmes multiples qui président au développement de chaque partie. Tout vit et tout est animé. L'unité divine, sa lumière aux petites parties secrètes ». (ACHUKANI, 1999-2000 : 35-36).

1.6. LA NAISSANCE DU SYMBOLISME

Le courant « transcendantalisme » est susceptible d'être rapproché de nombreux ismes notamment avec « existentialisme » sur deux points : d'abord, il s'agit d'un mouvement renfermant des genres et des gens for différents et ensuite, pour le public, il rassemble des excentriques.

Quoi de plus normal pour un public imprégné de tradition puritaine qui considérait tout sous l'angle du péché alors que les transcendentalistes, Emerson en tête, niaient l'existence du mal. Pour eux, sont avérées seulement des façons erronées de penser et de mauvaises habitudes encouragées par la paresse et la lâcheté intellectuelle. Avec un exercice sain de la raison droite et courageuse confrontée par l'intuition spirituelle, l'on arrive à redresser la situation.

Pourtant, l'un des leurs, le romancier Nathaniel Hawthorne, ne nourrissait point pareil optimisme. Il pensait lui et ses amis, que la société, est tyrannique mais elle est inévitable et toujours recommencée. Un joug secoué en fait naître un autre et peut être pire que précédent. C'est en 1841, à la colonie réformatrice de Book Farm qu'il en eut la preuve et en ramena un pessimisme confirmé.

Héritier des Puritains de la Nouvelle Angleterre, Hawthorne est convaincu lui, de l'existence du Mal qui est sa préoccupation centrale : cette idée est également partagée par son ami Herman Melville. Ce dernier parle de lui en ces termes : « Son profond intellect plongé dans l'univers comme une sonde » et des profondeurs ne jaillissent que des questions. La principale qu'il pose se formule de la manière suivante : « Est-ce que la recherche systématique du Bien ne conduit pas à un Mal alors qu'inversement d'un Mal peut sortir le Bien ? Est-ce que la toute pureté ne serait pas synonyme de sécheresse ? ». (Cahen, Jacques Fernand, 1964 :32)

Il y a lieu d'affirmer que Hawthorne et Melville inaugurent un genre qui sera l'un des plus féconds : le symbolisme. Aucun d'entre eux n'ose faire un portrait ou même une caricature de la réalité qui les entoure : cependant, « ils la recréent entièrement. Ils cherchent à intéresser, mais surtout comme le dit Melville lui-même, à donner plus de réalité que la vie réelle elle-même, n'en peut montrer, la nature sans entraves, exaltée, en fait transformée ». (CAHIN, Jacques Fernand, 1964 :34).

Pour ce faire, Herman Melville adopte un style plein de sublinités où se côtoient préciosité, excès d'ornements et un vocabulaire exagérément noble : les personnages n'y meurent pas mais y expirent : comme couleur, la pourpre et le cramoisi y dominant et non le simple rouge ; on y trouve des édifices avec des croisées au lieu de maisons avec de vulgaires fenêtres. Bref, l'ampleur des périodes, la splendeur des métaphores, les audaces de construction, la richesse des coloris concourent à la consécration de l'auteur de Moby Dick comme l'un des plus grands prosateurs, non seulement des Etats-Unis, mais de toute la langue anglaise.

1.7. LES CONFORMISTES

A l'exception d'Edgar Poe, Longfellow, Whittier et d'autres occupaient une bonne place dans la littérature américaine : ils représentaient les grands noms mentionnés dans les ouvrages scolaires jusqu'aux environs de 1920. Henry Wards Longfellow (1807-1882) s'est taillé une réputation dans la poésie narrative. Evangeline (1847) constitue une œuvre populaire de l'auteur retraçant l'histoire pathétique d'une pauvre et vertueuse jeune acadienne à la recherche de son amoureux. S'agit-il de la sentimentalité ou des clichés moralisateurs dont regorge le récit ? En tout cas, personne ne saurait affirmer avec exactitude ce qui séduirait le plus ses contemporains. Ce professeur de littérature à l'Université d'Harvard, excellent dans limitation, avait la connaissance de bien des livres grecs, latins, italiens, français et anglais et ne prenait ses décors dans sa propre patrie.

Son contemporain John Greenleaf Whittier (1807-1892), auteur de ballades, pièces de circonstance, satires, poèmes lyriques, narratifs, etc. arrache le crédit de confiance de ses contemporains grâce à la prosaïque simplicité de son style capable de flatter toute paresse intellectuelle, son ton moralisateur convenant si bien au moule de pensée puritain et finalement parce qu'il était un excellent journaliste qui avait le secret de ce qui pouvait intéresser l'homme moyen. Ses pièces occasionnelles constituant la grande partie de son œuvre servaient à exprimer des sentiments à la portée de tous et sur les événements de l'heure. Comme Emerson, il épousa assez

prématurément la cause antiesclavagiste. Voilà son grand mérite aux yeux des critiques américains et sur motif de sa supériorité sur Longfellow souvent indifférent aux problèmes cruciaux secouant et ensanglantant son pays.

1.8. LES PREMIERS ECRIVAINS NATIONAUX

Si vers la seconde moitié du 19^e siècle Emerson appelait de tous ses vœux une littérature indigène, ses préoccupations philosophiques versées dans une élégance toute oxfordienne passaient par-dessus la tête du grand public. Ce qui fut à la base du succès des romans à la Fenimore Cooper et La Case de l'Oncle Tom de Mrs Harriet Beecher Stowe, un des plus célèbres romans du monde.

Ce succès est dû notamment au fait qu'il venait en son temps : l'engouement, la mode était entretenue par le genre sentimental, moralisateur et réformateur et Stowe apportait passion et sincérité à la défense d'une noble cause. Elle a en plus contribué à enflammer le problème brûlant de l'esclavage et quelques multiples que soient les causes des origines de la guerre de Sécession, La case de l'oncle Tom devra être parmi ces causes grâce à l'influence que ce livre exerça sur l'opinion publique : c'était comme de « l'huile bouillante versée sur le feu couvant ». Ce qu'on oublie souvent de signaler, c'est le fait qu'après la guerre Mrs Stowe s'est occupée de soulager la souffrance de ces malheureux nègres abandonnés par leurs libérateurs politiques et militaires.

Parmi les premiers écrivains nationaux, il faut compter avec Walter Whigman (1819-1892), Mark Twain (1835-1910) et les écrivains peignant la « couleur locale » comme Bret Harte.

Walter Whitman fut un bon journaliste mêlé aux foules d'immigrants de passage à New York pour aller bâtir de nouveaux états à l'ouest. Si le Nouveau Monde était considéré comme un échec pour Hawthorne et Melville, Whitman avait plutôt les regards tournés vers l'avenir ; d'où son optimisme aidé par la lecture d'Emerson. Son ambition consiste à créer la poésie d'un homme nouveau et non celle d'une classe » pour salon et gens de lettres. Il prend pour adage le fait que « ce qui étonne est vulgaire et tout ce qui est neuf ne peut que grossier » (Cahen Jacques Fernand, 1964 : 44) : ainsi tous ses dîners et la manière même de le dire ne contribuent qu'à déconcerter les humbles et à choquer ses frères de caste. Et lorsqu'en plein milieu du 19^{ème} siècle, il osera proclamer qu'il n'y a pas d'âme sans corps et que le corps appartient aussi à Dieu et que :

« Pas un pouce, pas une particule n'est vile... j'accueille tous les organes et tous les attributs de moi et de tout homme cordial et propre »

on le prendra pour un pédéraste. De même, par ignorance du contexte, son chant de moi-même passa pour un égotisme arrogant : « je célèbre moi-même et me chante moi-même, signifiait tout simplement que si je chante de moi, c'est de toi que je chante, il s'exprime dans ses chants non pas un égoïsme mais l'individualisme transcendantaliste d'Emerson dont Whitman a adopté toute la doctrine, y compris la Sur-Ame.

Mark Twain se révèle être un type nouveau d'écrivain, proche de l'américain moyen du 19^{ème} siècle : sans grande théorie, sans véhémence, sans audace particulière, mais égal à lui-même, aimant la vie et écrivant par plaisir de la plume.

Respect chevaleresque de la femme, l'amour des choses, des gens de sa jeunesse, pitié pour les humbles ambitions de l'argent, passion de l'entreprise et de l'aventure ... tout cela constituait le lot de ses principales préoccupations.

Il fut tout à tour apprenti-imprimeur, pilote de vapeur sur le Mississippi, prospecteur d'or, journaliste, éditeur et conférencier.

En dehors de toute coterie, et canons, de la soumission aux critiques de profession, seuls comptaient pour lui le pittoresque et la clarté qui lui assuraient la réussite. Avant lui, la littérature était l'apanage de l'Est et d'un caste : on ne comptait parmi les écrivains que si l'on appartenait au monde littéraire de Boston et de New York. Avec lui, ce sont les puissants éditeurs de l'Est qui l'attirent vers eux, autrement dit c'est la Frontière qui conquiert l'Est et c'est aussi le public qui entre dans la littérature.

Son caractère d'écrivain américain se conforme par les œuvres issues de nombreux voyages effectués dans presque toutes les parties du monde : les Innocents à l'Etranger (1868) par exemple, A la dure (1872) ou la Vie sur Le Mississippi (1889) où il idéalise la Frontière, héroïse les pionniers, déifie le Mississippi ». (Cahen, Jacques – Fernand, 1964 : 49)

Ami de Mark Twain, son disciple dans l'art de bâtir une histoire, Bart Hart a été moins talentueux que Mark Twain ; comme ce dernier, il a eu son succès à l'ouest et par l'ouest et fut l'initiateur de « l'école de la couleur locale ». Celle-ci visait à porter dans la littérature la langue et les manières rudes des pionniers et prospecteurs sans être toutefois à l'abri des critiques des naturalistes. Faisant fi de psychologie, des critiques, des conditions sociales, seul l'intéresse le pittoresque ainsi que les parlers dialectaux et les manières qui diffèrent de celles de salons. En cela, Mark Twain, Jack London et D. Henry sont considérés comme ses disciples.

1.9. Les débuts de la période moderne

Pour qu'il y ait une littérature d'expression nationale, il a fallu que les écrivains tournant leurs regards vers l'Amérique, et seulement l'Amérique. Cela a été rendu possible grâce à l'école de la couleur locale initiée

par Mark Twain. Dans ce contexte, deux possibilités s'offrent aux écrivains : soit faire le panégyrique de son pays, soit l'accabler de critiques.

Dans le premier mouvement traditionnel, on enregistre des écrivains comme Saint-Jean de Crèvecoeur, Washington, Whitman, Mark Twain et Théodore Roosevelt, sans oublier Cooper Emerson, et Lincoln. Il concerne non seulement la littérature mais en plus l'activité sociale et politique de la nation.

Le deuxième mouvement débute dans un état latent avec Hawthorne, s'affirme de façon dominante chez Sinclair Lewis et Dos Passos pour finalement prendre forme et force vers 1900 avec Howells et les naturalistes Norris, Upton Sinclair et Dreiser. De ces deux groupes, les succès allaient plutôt couronner les efforts des romanciers, occupés à vanter la fiction de la vie saine et vertueuse du village.

Il est utile de noter que la littérature moderne aux Etats-Unis est issue non seulement d'une révolution intellectuelle, mais plus encore d'une révolution industrielle, doublée de certains phénomènes caractéristiques de l'Amérique comme la guerre de Sécession et la fin de l'expansion vers l'ouest.

La coïncidence entre le développement de la grande industrie et la période de la reconstruction nécessitée par la guerre a été à l'origine d'une fièvre d'affairisme unique dans l'histoire : en peu de temps, l'on assiste au surgissement des villes, au creusement des canaux, aux installations des voies ferrées et surtout à l'édification de prodigieuses fortunes. La spéculation, la corruption se sont confortablement installés : à l'espace d'une quinzaine d'années, le pays des espoirs, de la démocratie devint celui des millionnaires alors qu'au même moment la Frontière disparut et avec elle plus donc de mouvement vers l'ouest qui constituait la source de fortunes pour tout homme, pour tout aventurier enclin à s'enrichir par audace et labeur. C'est donc l'argent qui ouvre désormais la voie vers la fortune, au détriment des terres libres de l'Ouest jadis facteurs d'équilibre des chances. Naissent alors des inégalités les plus révoltantes et les plus éhontées que des romans notamment William Dean Howells, F. Norris, R. Herrick, ne s'empêchent guère de dénoncer.

Avec Stephen (1871-1900), véritable précurseur des écrivains modernes, le réalisme se présente comme un (récit nu et précis, ironie sèche et cachée pleine de sous-entendus qui sont comme des coups de sonde, car il décrit la réalité nue telle qu'il la voit, sans commentaire ... » (Cahen, Jacques Fernand, 1964 : 59).

Génie incontestable, ayant évolué seul, sans influence, il mourut cependant trop jeune, à 29 ans, atteint par la tuberculose, tout comme Norris (1870 – 1902) mort accidentellement.

Chez les « Muchrakers » entendu dans le sens de « famille – fumier », le réalisme qui en principe revêt trois attitudes divergentes, à savoir le réalisme religieux, l'optimisme révolutionnaire et la résignation sèche du désespoir a retenu les deux dernières formes, le premier mouvement étant totalement absent de la littérature américaine moderne. Stephen Crane semble plus proche de Fitzgerald et Passos de l'après première guerre que Franck Norris, Jack London et Upton Sinclair, écrivain de sa génération, administrateur du culte des grandes espérances, de la vigueur et du colossal. Le XX^{ème} Siècle s'ouvre avec espoir pour les Etats-Unis grâce à l'avènement des puissants de la finance tels les Morgan, les Rockefeller, les Carnegie qui étendent leur richesse au moment où les dirigeants politiques se livrent à la domination du monde, l'opposition anti-capitaliste et antilibérale se consolide et s'affirme avec toute la vigueur de la jeunesse et de la nouveauté.

Des courants de pensée volent au secours des uns et des autres ; le Darwinisme qui consacre le triomphe du plus fort et l'écrasement des faibles, l'impérialisme à la Kipling reconnaît à prendre en charge les races arriérées ; enfin le socialisme qui promet aux opprimés, la jouissance des avantages des machines et richesses absorbés par le capital :

« Les uns et les autres rêvent grand, c'est l'âge où le colossal devient une religion et la force ou même la violence son culte. En cela, Norris, London, Sinclair et les autres (Muckrakers) ressemblent aux puissances d'argent qu'ils combattent : ils ont également le respect de la grandeur ».

(Cahen, Jacques – Fernand, 1964 : 62)

II. Les principales préoccupations du romancier africain

A) A travers quelques romans

Si les romanciers américains portaient leur dévolu sur une problématique tendant à l'affirmation d'une littérature vraiment américaine, les préoccupations des romanciers africains inscrites dans un contexte de colonisation, tournaient autour de trois paramètres à savoir la dépendance, le pouvoir et la liberté.

La première tendance, en l'occurrence, la dépendance jugée dangereuse pour la culture noire avait poussé les écrivains à préc-onsidérer une image idyllique et paradisiaque de l'Afrique ancestrale représentée par les œuvres suivantes : Crépuscule des temps anciens, de Nazi Boni, l'Enfant noir de Camara Laye, le Fils du fétiche de David Ananou, Liaison d'un été d'Olympe Bhély-Quenum, Karim d'Ousmane Socé, l'œuvre de Senghor en général, etc.

Certaines œuvres vantant quelques valeurs dans l'Afrique traditionnelle : les fiancés du grand fleuve de Samuel Mvolo, Crépuscule des temps anciens de Nazi Boni et la plupart des romans de Mongo Beti ; d'autres opposent une réaction contre l'action missionnaire : le Pauvre Christ de Bomba de Mongo Beti, l'Aventure

Ambiguë de Cheik Amidou Kane, d'autres encore critiquent l'impérialisme culturel des idéologues occidentaux à l'instar de Levy-Bruth, Emile Bréhier, Bachelard, Lavell Gabbriel Marcel, Masson-Bruthl, Jean Wahl, Marcel Griault ... et même Tempels dans sa Philosophie bantoue et John Mbiti dans Religions et philosophie africaines.

Cette tendance à l'aliénation est dénoncée également dans O pays, mon beau peuple de Sembene Ousmane, Sous l'orage de Seydou Badian, Nini, d'Abdoulaye Sadjji, Ecart, de Mudimbe, Mission Terminée, de Mongo Beti, Entre les eaux de Mudimbe, Le Devoir de violence de Yambo Onologuem, Le Jockey Noir, de Sembene Ousmane, etc.

Sur le plan social et économique, cette problématique de la dépendance se trouve cristallisée à travers les romans suivants : Afrika Baa de Medou Mvomo, Tribaliques de Henri Lopes, Ngando de Lomami Tshibamba, Princesse Mandapu, de Bambote, O pays, mon beau peuple, de Sembene Ousmane, pour n'en citer que ceux-là.

Quant au phénomène de pouvoir, il s'inscrit dans le contexte de dénonciation du fait colonial rendu par les œuvres suivantes : La mort de Ckaha de Thomas Mofolo et Seydou Badian, L'aventure ambiguë, de Cheik Hamidou Kane, Crépuscule des Temps Anciens, de Nazi Bomi, Cette Afrique-là, de Ikelle-Matiba, Une vie de boy de Ferdinand Oyono, Complaintes d'un forçat de Remy Medou Mvomou Remember ruben, de Mongo Beti ; cette dénonciation devient plus virulente dans le devoir de violence, de Yambo Ouologuem, Entre les eaux, de Mudimbe, Complaintes d'un forçat de Remy Medou Mvomo, Cette Afrique-là de Jean Ikelle Matiba, Le pauvre Christ de Bomba, Remember Ruben, Ville Cruelle, Le Roi Miracle, Mission Terminée, de Mongo Beti, etc.

Cette situation alarmante conduit à la révolte des écrivains, révolte qui peut-être narcissique ou violente et qui les oriente vers la quête de la liberté. Ces préoccupations sont décrites notamment dans Palabre stérile de Guy Menga, Enquête de la liberté, de Jean Pierre Makouta Mboukou, Le Devoir de Violence, de Yambo Ouologuem, violent était le vent, de Charles Nokan, Le cercle des Tropiques, d'Alioum Fantoure, Remember Ruben de Mongo Beti, Les soleils des indépendances d'Amadou Kourouma, Les Dépossédés d'Ake Loba, etc.

B) Dans une démarche ou une réflexion plus générale

Le talent de l'écrivain qui lui permet de découvrir avant d'autres hommes bien de phénomènes sociaux conduit à la notion d'engagement : plusieurs témoignages foisonnent à ce sujet : celui de Frantz Fanon en Algérie, de Stephen Alexis en Haïti, de Christophe Okigbo et Wole Soyinka au Nigeria, de Léopold Sedar Senghor au Sénégal, de Mario de Andrade en Angola, de Jomo Kenyatta au Kenya, etc.

Cependant l'unanimité n'est pas toujours de mise dans l'appréhension de cette notion selon qu'il s'agit de critiques littéraires, de philosophes, de leaders politiques et hommes de culture, ou même des écrivains eux-mêmes.

A titre d'exemple, deux tendances partagent ces derniers : le camp des extrémistes et celui des modérés. Le premier regroupe Chinua Achebe, Wole Soyinka, Alex Laguma ; le second, John Nagenda, Tshikaya Utam'si, Dan Jacobson, Lewis Nkosi, etc.

Pour Chinua Achebe, le rôle primordial de l'écrivain doit consister à dénoncer et à combattre l'injustice sociale sous toutes ses formes. Cette tâche affirme-t-il, ne peut en aucun cas souffrir de complaisance ni d'une quelconque allégeance, même si cela devait se retourner contre nous. L'écrivain nigérian insiste donc sur ce rôle de l'écrivain, notamment celui d'enseigner la masse.

Quant à son compatriote Wole Soyinka, cette mission ne peut se remplir sans heurts dans les nouvelles sociétés africaines où prédomine l'autoritarisme. L'Afrique moderne, remarque-t-il, est sous la direction des hommes politiques et non des écrivains, longtemps restés tenus à l'écart, ce qui a permis à ceux-là de renforcer leur position. Pour que change cette situation, il importe de mener une violence : prendre le fusil et s'emparer de la radio.

Alex Laguma dont le pays se trouve dans un état policier ne voit pas d'autre alternative : en Afrique du Sud, dit-il, l'écrivain et l'homme du peuple sont contraint à prendre le fusil ou à s'emparer de la radio. C'est à partir de ce point précis que s'amorce une divergence d'opinions.

Sceptique, John Nagenda ne croit guère que le fait de porter le fusil ou de s'emparer de la radio peut changer la situation. Il n'est point convaincu non plus qu'un poème puisse jamais renverser un régime.

Lui emboitant le pas, Tshikaya Utam'si ne partage point l'idée de Soyinka. Il déclare d'abord n'avoir reçu mandat de personne pour écrire sur ceci ou sur cela, ensuite, il s'oppose à toute manifestation publique de l'écrivain dont le rôle, pour lui, est d'instruire les gens en essayant d'atteindre individuellement la personne dans son tréfonds ; cela veut dire écrire et être un homme tout simplement.

Dan Jacobson souscrit également à cette idée, tout en y apportant une nuance : il convient de considérer le type de société dans laquelle vit l'écrivain car son devoir en dépendra. Il recommande donc de spécifier le rôle de l'écrivain eu égard à chaque situation. Il ne serait pas autorisé, pour lui, d'imposer un quelconque rôle à l'écrivain. C'est ce que souligne par ailleurs Lewis Nkosi dans son article sur l'individualisme et l'engagement social : l'écrivain ne doit pas être considéré comme un héros, ou un être exceptionnel dans la société. Il a certes des devoirs mais n'y est pas défini par une position spéciale.

III. Synthèse critique

Le survol du roman africain face au roman américain atteste qu'il n'a guère évolué en vase clos. Des similarités frappantes avec les préoccupations des romans américains montrent en fait l'image d'une littérature évoluant dans le cadre du cosmopolitisme ou de la mondialisation en littérature. Plusieurs témoignages le prouvent : il y a lieu d'opposer le puritanisme à la réaction de Mongo Beti et de Cheik Hamidou Kane ; les quatre principales conceptions des écrivains américains sur la place et rôle de l'écrivain dans la société aux opinions maintes fois exprimées par les écrivains africains dans des colloques, séminaires, congrès et interventions ; l'avènement des premiers romanciers américains, à savoir James Fenimore Cooper, Edgar Poe, et l'apparition du caractère national américain avec la quête de l'identité nationale en Afrique, ...

Il y a lieu de rapprocher et de comparer la renaissance marquée en Amérique par Ralph Waldo Emerson concernant son mouvement l'« individualisme transcendantal » avec le rôle joué en Afrique par Marcien Towa, Léopold Sedar Senghor, Cheik Hamidou Kane, etc. l'arrivée des premiers écrivains nationaux avec l'école de la « couleur locale » en Amérique, avec l'œuvre des écrivains africains partisans du nouveau roman africain, tels Yambo Ouologuem, Sony Labou Tansi, etc.

Enfin, l'œuvre des Muckakers comme Franck Norris, Jack London, Upton Sinclair avec les critiques acerbes adressées à la colonisation et au néo-colonialisme par les écrivains africains.

BIBLIOGRAPHIE

1. ACHUKANI OKABO, Fonctions sociales de l'écrivain noir, Thèse de doctorat, UNILU, 1991, (inédite)
2. ACHUKANI OKABO, « Deux thèmes africains dans Yuyumngo, Roman d'Adalberto Ortiz », in Lectures africaines, Vol III, 1975-1976, Fascicule 1.
3. ACHUKANI OKABO, « Thèmes dans la poésie noire latino-américaine », in Lectures africaines, Vol. III ; Fascicule 3, 1974-1976.
4. CAHEN, Jacques-Fernand ; La littérature américaine, Presses Universitaires de France, Paris, 1950.
5. CHASE, Richard, Lumières et Ténèbres ou le roman américain, Seghers, Paris, 1957.
6. MELVILLE, Herman, Moby Dick, Gallimard, 1941.
7. MALLACE, Stegner, Regards sur le roman américain, Basic Books, New-York an London, 1965.

L'ORALITÉ : UNE FORME DE LITTÉRATURE CONTEMPORAINE ?

La belle histoire de Leuk-le-lièvre : du conte traditionnel à la mise en texte pédagogique et littéraire

Par Danièle Henky/

Université de Metz

Dans l'Afrique traditionnelle, le conteur est le détenteur de la mémoire collective et de la mémoire familiale ainsi que de la sagesse que sa parole doit transmettre. Mais la colonisation, en important le modèle administratif de l'Europe et de nouveaux modes de vie, fait bouger le système social, les hiérarchies, les rôles, et met en danger certaines coutumes dont la raison d'être se redéfinit difficilement, en particulier la tradition de la transmission orale. Il existe donc toute une littérature orale pratiquée depuis des siècles et transmises par des générations de griots ou aèdes dont les mémoires ne sont rien de moins que les archives mêmes de la société. Tous les genres et tous les sujets sont abordés : mythes cosmogoniques, romans d'aventures, chants rituels, poésie épique, courtoise, funèbre, guerrière, contes et fables proverbes et devinettes. Et cette littérature orale n'a jamais cessé de proliférer avec une grande liberté chariant les exubérances de l'imagination populaire mais aussi l'histoire, les généalogies, les rituels religieux et les règles de la morale. C'est une littérature active véritablement où la parole garde toute son efficacité de verbe où le mot a force de loi, de dogme, de charme.

Cependant, vivante parce que non figée, elle est aussi fragile parce que difficile à consigner et à inventorier. Certains chercheurs mais aussi des pédagogues puis des écrivains, craignant que ne soit un jour perdu tout ce patrimoine, ont pris, dès les années 50 du Xxe siècle, le parti d'écrire ce qui avait été jusque là récité, raconté, mimé, chanté. On ne peut négliger cet apport nouveau de ce que d'aucuns qualifient « d'oralité » dans l'actuelle littérature africaine. Quelle est cependant la part de créativité de celui qui retranscrit cette littérature orale et notamment le conte ? C'est à quoi nous allons essayer sinon de répondre mais au moins de réfléchir.

*

Expression d'une mémoire anonyme et collective, les contes oraux ont leurs lois propres, tributaires des normes sociales en vigueur. Ils sont inséparables de la communauté dans laquelle ils s'inscrivent et leur public se définit tout particulièrement à son « horizon d'attente » selon l'expression de H. R. Jauss. Ils ont aussi, et en Afrique plus qu'ailleurs, leurs interprètes. Ces artistes spécialisés, ces maîtres de la parole (comme les griots de l'Afrique de l'Ouest, par exemple) ont fréquenté des écoles, des lieux d'apprentissages qui légitiment leur rôle dans la cité. Les voilà chargés de proposer à leur public non seulement un divertissement, mais une histoire informative ou initiatique par l'intermédiaire du conte d'avertissement. Selon un schéma récurrent, le conteur présente à ses auditeurs les aventures d'un héros qui transgresse les interdits appelant sur lui le châtement. Il peut préférer à la pédagogie de la peur, le scénario du gagnant : un héros, au début, défavorisé, affronte des épreuves et, grâce à son intelligence, vient à bout des plus puissants que lui. Le récit a toujours une dimension morale et présente un univers aisément déchiffrable fondé par exemple sur des oppositions marquées - grand/petit, riche/pauvre, bon/méchant - afin que même les enfants puissent en tirer des enseignements.

On peut imaginer néanmoins que les intonations du récitant, le timbre de sa voix, ses silences, le rythme calculé de sa narration, les gestes qui dramatisent ou nuancent son propos permettent l'expression d'une certaine originalité. Les interprètes de contes comme les comédiens qui proposent une lecture d'un personnage ou d'une œuvre, non seulement y impriment leur marque mais les font évoluer ainsi que l'explique Jean Derive :

L'interprète de l'oralité est censé [...] pouvoir s'effacer comme sujet de son énoncé pour servir des valeurs réputées objectives et extérieures à lui ; mais en fait, une analyse serrée de son discours montre qu'il s'y inscrit toujours, même à son insu comme sujet créateur. Il fait donc évoluer, si peu que ce soit, le discours patrimonial dont la production n'est pas stable, comme l'ont bien mis en évidence tous les travaux sur la variabilité dans la culture orale.²⁷⁸

Les actuelles enquêtes et collectes de contes qui se font grâce au magnétophone au sein même des sociétés de culture orale montrent que l'oralité africaine est loin d'être un espace culturel figé. On se rend compte que les interprètes intègrent à leurs discours, par exemple, des éléments de la culture citadine moderne comme l'automobile ou le téléphone ou, mieux encore, qu'ils adaptent les genres existants à de

²⁷⁸DERIVE (Jean), « Champs littéraires africains et oralité » dans R. Fonkoua, P. Halen, *Les Champs littéraires africains*, Paris, ed. Karthala, 2001, p. 91.

nouvelles contraintes d'énonciation imposées par les médias audiovisuels.²⁷⁹ Ainsi le cinéaste sénégalais contemporain Diop Mambéty déclare : « Le cinéaste doit être un griot, c'est à dire un conteur, le messenger du temps, un visionnaire et le créateur du futur. Le cinéaste a des comptes à rendre, beaucoup plus que le comptable ou le banquier. Il représente la conscience collective de son peuple. »²⁸⁰

De fait, le cinéaste a transposé à l'écran un célèbre conte de l'ouest africain sous le titre : *Hyènes*²⁸¹.

Comment, cependant, mesurer la part de créativité d'un interprète de conte oral transcrit dans un recueil ? Dans certains cas, la transcription se veut la plus dépouillée possible. Elle est alors anonyme et réalisée à partir d'enregistrements. Certaines histoires, par souci d'authenticité, sont présentées inachevées, sans fins. Et l'on a parfois l'impression en lisant ces recueils de contes que certains d'entre eux sont purement et simplement rapportés selon un fil narratif au déroulement évident. Racontés de façon très plate, les faits s'enchaînent, apparemment, sans effet jusqu'à la moralité. Et même si l'éditeur prend soin, la plupart du temps, de signaler l'auteur en plus de la provenance ethnique du récit, on est amené à se demander quelle est la marque de l'écrivain (ou peut-être plutôt de « l'écrivain ») dans de tels récits.

Les contes parus dans *L'Anthologie de la littérature gabonaise* de 1978 sous l'égide du Ministère gabonais de l'Éducation Nationale avec le concours du Québec visent le double but de permettre aux élèves et aux étudiants gabonais de découvrir la littérature et la culture de leur pays mais aussi comme le souligne Martin Bongo, alors Ministre de l'Éducation Nationale, dans son avant-propos : « de se situer dans l'essentiel, à la source des réalités gabonaises [et à faire] mieux connaître le Gabon à tous ses amis dans le monde francophone. »²⁸². Le conte fang : *La tortue, le crocodile et le léopard* par l'écrivain gabonais Daniel Ebang-Ondo, ancien instituteur, en est un bon exemple. On note, dès la narration de la situation initiale, l'absence de toute description du décor ou des personnages, des phrases courtes et efficaces (sujet, verbe, complément), une succession d'actions logiques (cause/conséquence) sans trace d'émotion ni de prise de parti du narrateur : « Le léopard avait un jour rencontré le fils de la tortue. Il avait grand faim. Aussi, il saisit le petit bonhomme et l'entraîna dans sa tanière. Il le mit sur un grand feu et, quand le petit fut rôti, il le mangea. »²⁸³

Le Tchadien Bertin Ouwaïmadji opte, de la même façon dans *La pêche de l'hyène et du lièvre*, pour un récit sobre d'une écriture neutre. Il raconte toute l'histoire en une demie-page sans fioriture. Dans les deux cas cependant, cette excessive sobriété de la narration, cette écriture lisse a pour effet de faire ressortir la moralité dont le conte n'apparaît, au final, que comme un exemple parmi tant d'autres. L'enchaînement rapide et sec des actions nous fait courir inexorablement vers une conclusion inéluctable dont il faudra tirer une leçon brutalement délivrée. Le récit se veut avant tout efficace et facile à reproduire. Il sous-entend que les stéréotypes ne sont que l'écrin de la sagesse des peuples mais n'en révèle pas moins l'intention de son interprète qui, si discret soit-il, n'en est pas moins contraint de choisir un mode de transcription.

On remarque, à plusieurs reprises, lorsque l'auteur est nommément cité par l'éditeur, une mise en texte élaborée du motif du conte en rapport avec un projet de l'écrivain. André Raponda-Walker, un prêtre né en 1871 d'un père anglais et d'une mère gabonaise, est présenté comme un écrivain fidèle à la tradition. Il ne s'en écarte pas mais prend néanmoins soin de décrire ses personnages et de mettre en scène le schéma narratif selon un style qui lui est propre. Dans le conte : *Le gros Silure et le petit Silure*, il sait à la fois présenter les protagonistes de son histoire de manière attachante et informée (il a recours au dialecte pour les désigner) et ménager le suspens : « Un jour, dans la rivière, un petit, un tout petit Silure (Ngol), un enfant de Silure, regardait un grand-père Silure, tout rond de graisse, tout dodu, à la longue moustache blanche. »²⁸⁴ Les adjectifs et appositions n'ont pas ici un rôle purement décoratif. Non seulement ils captent d'emblée l'attention du lecteur mais ils campent de manière symétrique deux personnages très différents par leur physique. La suite du conte montrera que cette opposition est aussi morale et conduit le petit poisson trop pressé à une triste fin. En outre, l'auteur se sert de sa connaissance de la faune à la manière d'un La Fontaine. Le silure, poisson-chat, porte effectivement des moustaches. Elles sont ici le symbole de la sagesse du grand-père dont le petit poisson étourdi ne fait pas assez de cas. Superficiel, il veut se mesurer aussitôt au vieux silure alors qu'il n'en a pas l'expérience. Son immaturité est très bien rendue dans le récit par la rapidité des actions qu'il enchaîne sans prendre jamais le temps de la réflexion, recommençant les mêmes erreurs dans trois histoires consécutives jusqu'au jour où il se fait prendre. Si, au Gabon, la tradition veut que l'intelligence soit, contrairement au Sénégal, du côté des plus vieux et des plus prudents, André Raponda-

²⁷⁹GUNNER (Liz), DERIVE (Jean), *Revue de Littérature Comparée*, « Les nouvelles littératures orales », n°1/265, janvier-mars 1993, p.89-108.

²⁸⁰MAMBÉTY (Diop), entrevue de février 1995, *Newsweek*, p. 30.

²⁸¹WYNCHANK (Anne), *Les Champs littéraires africains, op.cit.*, p. 313.

²⁸²*Anthologie de la littérature gabonaise*, Ministère de l'Éducation Nationale, Libreville, Québec, ed. Littéraires Beauchemin, 1978, p.1.

²⁸³*Ibid*, p. 140.

²⁸⁴*Ibid*, p. 164.

Walker a su en rendre compte en pédagogue autant qu'en écrivain maniant habilement l'art du contraste et celui de la répétition.

Des remarques stylistiques semblables peuvent être appliquées aux contes collectés au Tchad sous la direction d'Issa Bongo, il y a quelques années seulement. Lorsque Ousmane Ali Alifei de la bibliothèque de Massokry raconte l'histoire kanembou intitulée : *L'écureuil et l'éléphant*, il fait alterner harmonieusement description, dialogue et narration. Il n'hésite pas à utiliser le dialecte dans un souci de réalisme pour faire parler ses personnages :

« *Mai Ali, mai Ali mani*
Mai Ali Zendei mani
Wou Toché yeni »²⁸⁵

Il use de répétitions pour rythmer le récit ou colorer les propos d'un protagoniste. Ainsi l'acharnement trépidant de l'écureuil qui veut voler le lait que l'éléphant a recueilli dans saalebasse est bien traduit par le retour obsédant du mot « son », seule nourriture possédée par le petit animal :

« L'écureuil a envie de boire ce lait, il jette le son dans le vent et le son tombe dans le lait : - Mon son ! Rends-moi mon son ! Ou bien tu me rends mon son ou bien tu me donnes un peu de lait à boire. »²⁸⁶

Force est de constater cependant que les auteurs se sont très peu éloignés des données traditionnelles des contes et que leur part de créativité est assez restreinte et même que l'on trouve de nombreux points communs d'un pays à l'autre. En effet, si l'écureuil, gourmand, vif, curieux est capable de ruse mais aussi de semer la discorde entre les autres animaux pour parvenir à ses fins,²⁸⁷ il n'est pas le seul dans son cas. Au Gabon, l'animal rusé est souvent aussi un animal rapide, jeune et fragile qui doit déployer des trésors d'ingéniosité pour rester en vie. C'est le cas de la plus petite des gazelles, séti, toujours sur le qui-vive. Dans *Les animaux et le manguiers sauvage*, elle est la seule à se méfier d'une apparente bonne fortune. On trouve en pleine brousse un manguiers chargé de fruits. Les animaux gourmands tombent les uns après les autres dans les pièges tendus par les chasseurs autour de l'arbre sauf la petite antilope-souris qui n'a pas cru au miracle.

On note cependant qu'il existe des variantes. Si l'on s'en tient au motif de la force et de la ruse étudiés dans les précédents contes, l'animal le plus jeune et le plus faible n'est pas toujours le plus rusé comme c'est le cas au Sénégal, par exemple. Dans les contes gabonais notamment, les animaux jeunes sont parfois imprudents, méprisant de façon téméraire et inconsidérée les conseils des anciens. Ils le paient de leur vie : le petit silure de la rivière, pour avoir fait fi des conseils de son grand-père moustachu, sera pêché.²⁸⁸ Les Gabonais font, à côté de cela, grand cas de la tortue, prudente, patiente, persévérante, capable d'élaborer des stratagèmes à cause, cette fois-ci, de son grand âge qui lui confère la sagesse.²⁸⁹

La force est représentée, elle aussi, par des animaux variés, choisis en fonction de caractéristiques révélées par l'expérience. C'est la force le plus souvent alliée à la bêtise et à la cruauté qui est ridiculisée. Bouki-l'-Hyène est trompée par lièvreteau au Sénégal parce qu'elle trahit le pacte sacré des animaux de la jungle et dévore traitreusement leurs petits pendant que les parents sont à la chasse.²⁹⁰ Dans les contes tchadiens, ce charognard fait également les frais des ruses du lièvre et de l'écureuil, à cause de sa glotonnerie dépourvue de toute éthique.²⁹¹ Dans les contes gabonais, les animaux trompés sont le plus souvent le sanglier, le phacochère ou le boeuf comme c'est le cas pour l'éléphant dans les contes tchadiens. Leur force brute ne semble pas de taille à s'affronter à l'intelligence aiguisée. Le léopard, la panthère et le lion peuvent, eux aussi, être victimes de stratagèmes inventifs parce qu'ils ont eu le tort de mépriser leurs adversaires, trop confiants dans leur puissance.

Outre la prudence, l'animal rusé use de stratagèmes très divers pour piéger son adversaire mais, dans tous les cas, ces embuscades soulignent un sens de l'observation aigu. Flatter la gourmandise, tabler sur la vue basse de celui que l'on affronte, se déguiser, contrefaire le mort, jouer de sa faiblesse, semer la zizanie entre ses ennemis sont les bons vieux moyens qui font toujours recette. Le conte tchadien : *La pêche de l'hyène et du lièvre* en est un bon exemple. Alors que l'hyène a fait bonne pêche, le lièvre n'a rien pris. Sur le chemin du retour, il devance sa compagne et contrefait le mort afin que celle-ci délaisse son panier plein de poissons pour trouver un moyen de rapporter au village cette grosse proie. Il fait tant et si bien que l'hyène succombe à sa glotonnerie et lâche la proie pour l'ombre.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 69.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 69.

²⁸⁷ Issa Bongo (rassemblés par), *Contes du Tchad*, « l'écureuil et l'éléphant », Coopération française, Saint-Maur-des-Fossés, ed. Sépia, 1996, p. 69.

²⁸⁸ *Anthologie gabonaise, op. cit.*, « le gros et le petit silure », p. 164.

²⁸⁹ *Ibid.*, « La botte de feuilles » p. 108.

²⁹⁰ Léopold Senghor et Abdoulaye Sadj, *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre*, Vanves, ed. Edicéf, 1953, 2001, p. 44.

²⁹¹ *Contes du Tchad, op. cit.*, p. 153.

Dans ces différents contes d'animaux, on trouve également des schémas narratifs comparables. Au départ, une situation exemplaire, va conduire un héros à s'affronter à des épreuves. Dans les contes tchadiens étudiés, c'est presque toujours une disette c'est à dire un état de manque qui conduit les animaux à mobiliser force ou intelligence pour ne pas mourir. Dans les contes gabonais et sénégalais, les animaux du conte sont, de la même façon, réunis au début du récit, à cause d'un méfait qu'il s'agit de venger. Leuk-le-lièvre s'embusque pour découvrir qui dévore les petits des autres animaux pendant que ceux-ci sont partis à la chasse. La tortue du conte gabonais intitulé *La tortue, le léopard et le crocodile* attend patiemment son heure pour venger son petit, mangé par le léopard. Parfois un défi est lancé au début de l'histoire qu'il convient de relever. D'autres fois l'absence d'attention accordée à une mise en garde conduit à la mort celui qui se croit le plus fort ou le plus malin. Dans le conte gabonais : *Le gros silure et le petit silure*, un petit poisson demande à son grand père comment il a fait pour devenir si vieux : « Je vais te dire mon secret, mon petit, [...] comme me l'avait appris mon grand-père qui mourut bien vieux. Si tu vois un morceau de viande au bout d'un fil, sauve-toi bien vite ! Si tu entends un homme marcher sur le bord, sauve-toi bien vite ! Si tu vois du feu la nuit sur la rivière, sauve-toi bien vite ! En agissant ainsi, tu deviendras vieux comme moi... »²⁹² Le jeune poisson remercie son grand-père de ses conseils mais les oublie aussitôt étourdiement. Il finira rôti sur les braises d'un feu de pêcheurs.

Au fil du conte, de longueurs diverses, le héros affronte toute une série d'épreuves ou tend de nombreux pièges. Le schéma répétitif installe un sorte de « suspens » et met le lecteur en appétit. Il a aussi pour but de montrer que plusieurs chances sont données à chacun pour tirer des leçons des événements de la vie. Le ludique et le didactique se rencontrent ici comme dans tous les contes d'avertissement. De très nombreuses histoires se terminent d'ailleurs par des moralités qui ont pour but, véhiculant la sagesse des peuples, de justifier la narration toute entière. On peut lire ainsi, exprimé de différentes manières dans la plupart de ces histoires que : « l'intelligence ne se mesure pas à la taille. »²⁹³ de nombreux points de rencontre se font jour entre ces contes d'animaux du Sénégal, du Tchad et du Gabon. Cela laisserait à penser que l'espace de créativité du conteur est restreint. En effet, même si les animaux représentant la force et la ruse sont différents en fonction des pays, ils possèdent toujours les mêmes caractéristiques essentielles. Ainsi en va-t-il d'ailleurs des animaux du conte international : la force brute est liée à la bêtise et à la cruauté dépourvue d'éthique et l'intelligence en triomphe le plus souvent moralement. Les schémas narratifs sont également convenus : il s'agit de déjouer les plans du méchant par des stratagèmes qui permettent de remporter autant d'épreuves. La faiblesse n'est pas un obstacle si elle est associée à la ruse. Par contre, la témérité irréfléchie ou l'absence de sagesse peuvent conduire à perdre la vie. Ce que souligne souvent une moralité.

Il ne faudrait pas cependant conclure trop rapidement que les contes ainsi collectés et retranscrits ne laissent pas d'espace d'expression propre à leur « transcripteur ». Dès 1953, *La Belle histoire de Leuk-le-lièvre* offre un exemple intéressant de mise en texte littéraire du conte traditionnel africain. Le livre s'ouvre par une préface dans laquelle les auteurs ont à coeur de proposer une démarche personnelle présidant non seulement à la collecte des contes mais aussi à leur mise en forme. L. Senghor et A. Sadjji se définissent comme membres de l'enseignement public et expliquent pourquoi ils ont produit ce manuel :

Notre manuel se compose de récits déjà entendus par l'enfant dans sa langue maternelle et déjà vécus de lui. C'est une première cause de l'intérêt.

Nous n'avons pas voulu procéder par pièces détachées, selon la tradition des livres de contes. Présenter à l'enfant noir des récits isolés, sans aucun lien qui les rattachent les uns aux autres, serait tuer la vie et le mouvement dont son imagination anime ces récits. Il n'y a pas, pour lui, *des histoires de bêtes*, mais *l'histoire des bêtes*. Il fallait donc trouver ce lien, et nous l'avons fait en groupant les récits autour d'un personnage, *Leuk-le-lièvre*.²⁹⁴

Leur souci éducatif, le public précis qu'ils visent ont une influence directe sur leur façon de raconter. L'ouvrage comprend 84 textes et chacun d'eux est utilisé pour deux séances de lecture. La première est consacrée à l'apprentissage de la lecture courante et la seconde à l'explication de texte. De plus, le livre est illustré afin que les élèves puissent aisément se représenter les personnages et les principaux événements narrés. Marcel Jeanjean, l'illustrateur, a dessiné des villages africains, la forêt, la savane. Il a peint aussi l'intérieur des cases avec les meubles et les objets utiles et d'ornements qu'on y trouve selon les milieux sociaux. Il a tantôt présenté les animaux comme appartenant à la faune sénégalaise, paissant ou déambulant dans leur milieu naturel et tantôt imaginé des animaux personnifiés aux mimiques très expressives et tous vêtus, comme c'est souvent le cas lorsque l'on met en image les *Fables* de La Fontaine ou les *Contes* de Perrault. Le trait du dessin semble parfaitement accordé au style limpide choisi par les deux écrivains. Les phrases sont soigneusement construites et harmonieuses pour être lues à haute voix ou recopiées dans un

²⁹² *Anthologie gabonaise, op. cit.*, p. 165.

²⁹³ *Ibid.*, p.159.

²⁹⁴ *Leuk-le-lièvre, op.cit.*, p. 4.

cahier d'écriture : « Le berger chante sans cesse. Parfois, il crie en direction des animaux. Alors ces derniers se rapprochent les uns des autres. »²⁹⁵ Des expressions imagées et de nombreux dialogues rendent les textes très vivants : « Je suis assez grand et intelligent, dit Leuk, pour me défendre contre la dent des uns et la griffe des autres. »²⁹⁶

Toutes les aventures de Leuk s'enchaînent contribuant à initier le jeune lièvre et ses lecteurs à la vie de leur pays. Des récits d'avertissement croisent des contes étiologiques et des légendes. Cet ouvrage, publié par Edicef en 1953 et réédité en 2001, se trouve actuellement en librairie dans la catégorie « roman junior » et c'est bien ainsi qu'il convient de le lire. Le héros, Leuk, acquiert au fil de ses aventures une réelle personnalité. La plupart des autres personnages ont une histoire et un devenir, voire une psychologie élaborée qui tend à s'éloigner des simples caractéristiques liées à la catégorie animale à laquelle ils appartiennent. Ils évoluent dans des décors précis, ceux du Sénégal de leur lectorat et dans un temps donné, celui de leurs apprentissages. Le motif de la force et de la ruse est parfaitement intégré ici à ce qu'on appelle un *Bildungsroman* : Leuk parvient grâce à son intelligence à découvrir le monde et à s'initier à ses usages. Au fil des histoires, en outre, sa sagesse démasque toutes les formes de tyrannie aussi bien chez les animaux que chez les hommes. Il en fait la critique tout en donnant à son lecteur des moyens de s'en garder. Progressivement le roman d'initiation prend les couleurs du conte philosophique. L. Senghor et A. Sadjji offrent ici un bon exemple de transposition littéraire du conte oral traditionnel et soulignent tout l'intérêt que peut en tirer la pédagogie contemporaine sans couper l'écologiste de son patrimoine. Aujourd'hui, des contes comme ceux de Bernard Dadié ou ceux d'Amadou Hampaté Bâ font partie du patrimoine littéraire africain et il ne vient pas à l'idée de mettre en question la créativité de leurs auteurs. Si les contes du *Pagne noir* de B. Dadié sont, comme le veut le genre porteurs de valeurs morales ou proposent des explications de type cosmogoniques, ils n'en dépeignent pas moins un univers plein de fantaisie avec un humour propre à leur auteur. (Le groin du porc, par exemple, serait les restes d'une trompe malencontreusement tranchée !). De la même manière, Hampaté Bâ a collecté les contes issus de la tradition des pasteurs peuls. Il a cependant mis son art au service des histoires traditionnelles en utilisant, par exemple, une écriture largement métaphorique pour éviter les raisonnements abstraits et pour exploiter au maximum toutes les ressources du symbole. Ainsi dans *Kaydara*, publié pour la première fois en 1943, à la symbolique des mots et des choses s'ajoutent celles des nombres. L'histoire, compliquée, raconte un voyage initiatique et une double quête : celle de l'or et celle de la connaissance à quoi s'ajoute une dimension métaphysique. C'est la virtuosité de l'écrivain qui permet ici au récit de se lire à plusieurs niveaux. On est alors bien éloigné des simples transcriptions des contes oraux traditionnels.

Le conte, on a essayé de le montrer ici, naît donc de la rencontre de deux imaginaires, celui d'une mémoire collective qui en fixe le schéma narratif, et celui du conteur qui lui donne vie. Il est ainsi création artistique à part entière. L'observation d'un demi-siècle de collecte du conte africain à différentes époques montre, en effet, que contrairement à l'idéal de stricte fidélité posée dans la reproduction du patrimoine verbal, les oeuvres existantes subissent une évolution. Les contes d'animaux du Sénégal, du Gabon et du Tchad que nous avons présentés, sont réécrits au Xxe siècle par des écrivains en fonction de différents publics ciblés dès les préfaces des ouvrages : écoliers ou lycéens que l'on a le souci d'éduquer selon une tradition ancestrale tout en leur donnant des armes pour affronter un monde en pleine mutation ; public africain qui s'est éloigné de ses racines ou public francophone d'Afrique ou hors d'Afrique intéressé par une culture qu'il commence seulement à découvrir. Conteurs et horizons d'attente sont en pleine évolution et les histoires que les uns content et que les autres attendent en subissent les conséquences. Il y a bien lieu dès lors de parler sans ambiguïté de littérature orale, non sans constater qu'ici, cependant, les écrivains comme le griot revendiquent davantage le statut d'interprètes que celui de créateurs. Mais ainsi caché derrière son texte, le conteur n'en acquière-t-il pas, paradoxalement, une vraie liberté de création ?

A la fin de ce trop rapide parcours, on peut avancer l'idée que la liberté prise par les interprètes et/ou collecteurs de contes africains par rapport au texte maintes fois raconté qu'ils transcrivent, a bien à voir avec la littérature et la créativité artistique. Ils ont su faire, à divers degrés, des histoires traditionnelles colportées par le folklore, des récits qu'ils peuvent parfois signer de leur nom comme le firent avant eux, Perrault et Andersen pour ne citer que les plus célèbres parmi ces écrivains. Et certains d'entre eux, comme L. Senghor et A. Sadjji par exemple, même s'ils se font un devoir de restituer fidèlement le contenu des contes recueillis, pourraient admettre comme le firent les frères Grimm que, dans le domaine stylistique, « l'expression et l'exécution du détail viennent d'eux pour la plus grande part. »²⁹⁷

²⁹⁵ *Ibid*, p. 21.

²⁹⁶ *Ibid*, p. 13.

²⁹⁷ GRIMM (Jacob et Wilhelm), *Les Contes*, Préface, trad. A. Guerne, 2 vol., Paris, Flammarion, 1967.

TIERS ESPACE DE L'ECRITURE ET PROBLEME TYPOLOGIQUE DANS "VIE ET MOEURS D'UN PRIMITIF EN ESSONNE QUATRE-VINGT -ONZE" DE P. NGANDU NKASHAMA

E. KAYEMBE KABEMBA

**Faculté des Lettres et Sciences Humaines
Université de Lubumbashi**

Il existe, du point de vue de la critique littéraire négro-africaine, deux manières de lire *Vie et moeurs d'un primitif en Essonne* (...) Pius Ngandu. La première "paresseuse", consiste à en niveler la complexité thématique et la nouveauté typologique : en ce sens, le récit à l'étude se rattacherait, pour des raisons de commodité, soit au type autobiographique ou, selon le mot de J. Chevrier⁽¹⁾, au "roman de formation"-don't un exemple magnifique nous est fourni par *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheik Haamidou Kane, soit au "roman de l'exil", à l'instar de *Chemin d'Europe* (1960) de Ferdinand Oyono. La deuxième -que nous pourrions qualifier, à défaut de mieux, d'"archéologique" au sens de Michel Foucault-présente l'avantage de mettre en lumière, au delà du voile de la continuité, la naissance d'une nouvelle dialectique identitaire et scriptural.

1. Problème typologique : récit de vie ou discours réflexif sur une nouvelle poétique ?

Où situer l'oeuvre susmentionnée de P. Ngandu, par rapport à l'ensemble de la production romanesque négro-africain ? Faudrait-il en ramener le "procès de signification" à l'intérieur d'un cercle herméneutique (désuet, somme toute), qui ménagerait au lecteur l'occasion de retrouver avec bonheur, au sein de l'intrigue, un certain souci de "fidélité aux caractéristiques de l'africanité"⁽²⁾ ou une survie des " caractéristiques de la négritude" ?⁽³⁾ Pour en savoir plus, laissons la parole au narrateur lui-même, qui, dans ses "Prolégomènes" (p.), expose la "raison" de son passage de l'expérience à l'écriture :

"La raison principale de mes observations est moins de retracer de biographie (il s'agit d'ailleurs d'un style totalement opposé à celle d' une autobiographie, et je me sens pas encore suffisamment installé dans la vie pour cela), que cette sorte de mort intérieure que je traîne depuis mes longues années années d'errance et de relégation"(p.7).

Une visée grave, des préoccupations inédites sont évoquées ci-dessus, d'entrée de jeu. un Genre de récit s'annonce, dans une perspective paradoxale, en tout cas différente du schéma de complaisance où s'inscrivent d'habitude les romans autobiographiques. Le mode expressif du narrateur est signalétique: il signifie un "geste inaugural". Celui de "choisir l'engagement de (la) forme (de son écriture), soit en assumant, soit en refusant l'écriture de son passé".⁽⁴⁾ Ainsi, entre la conformité à un certain style commode ayant caractérisé par le passé les oeuvres autobiographiques négro-africaines (Que l'on songe ici, entre autres, à Kocoumbo, l'étudiant noir (1960) d'Aké Loba) et la possibilité d'un nouveau départ scriptural, le narrateur opte pour la solution de la "rupture". Aussi n'est-il pas interdit de relever en cet endroit comme une "récusation" voilée⁽⁵⁾, celle des principes d'une poétique essentialiste démodée, issue de la fameuse théorie de la "négritude" senghorienne, et qui situe toute production littéraire ou artistique négro-africaine dans le cadre réducteur d'une "participation" à des valeurs exaltant le "bios", la vie.⁽⁶⁾ C'est que le narrateur modifie sciemment l'horizon d'attente des lecteurs⁽⁷⁾ potentiels, opère une "transgression, déplace et renouvelle le système en suscitant une nouvelle attente"⁽⁸⁾. A l'esthétique dite "nègre", caractérisée par une dévaluation de la pensée de la mort et une problématique commune de la vie, il oppose la conscience du "souci angoissant" propre à toute existence humaine authentique, et qui fait de l'homme un "sujet de quête", défini par la non-coïncidence à soi. Car, l'idée même d'"installation dans la vie"-qui, en

(1) Cité par M. K. TONDUT-SENE in J.-P. BEAUMARCHAIS et alii, *Dictionnaire de littérature de langue française*, vol. M-R, Paris, Bordas, 1994, s. v. "négro-africaine (littérature d'expression française)"

(2) L. Mateso, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T/Karthala, 1986, p.162.

(3) **Ibid.**

(4) R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953 et 1972, p. 10

(5) Cette récusation de la "négritude" sera plus explicite dans la suite du récit

(6) P. NGANDU NKASHAMA, "Léopold SEDAR (si) SENGHOR : Négritude et Poétique", in *Lecture Africaines*, vol III, fasc. 3, 1975-1976, p. 36 et passim. Lire également, avec fruit, du même auteur, *Négritude et Poétique : Une lecture de l'oeuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Hamartaan, 1992.

(7) F. VERNIER, *L'écriture et les textes*, Paris, Ed. Sociales, 1970, p. 136

(8) Ainsi, en réaction contre les fondements de la poétique senghorienne, le narrateur préférerait à l'"émotion" la "raison", à la "vie" la "mort", etc

réalité, constitue l'image de la véritable mort suppose quelque chose comme un "sujet de droit"⁽⁹⁾, satisfait de sa propre représentation et établi dans une hiérarchie des savoirs et des places"⁽¹⁰⁾.

Or, ici, le narrateur voudrait retracer une espèce de "mort intérieure", à laquelle correspond du reste une espèce de "mort intérieure", à laquelle correspond du reste l'"errance": il accepte ainsi la séparation d'avec le giron maternel (entendez: l'Afrique) et considère le "sevrage" comme une phase nécessaire à la constitution du soi. Et en cela, il s'écarte du "style" des premières autobiographies négro-africaines, qui, obéissant au principe de plaisir, se fondaient sur le refus du malaie labyrinthique de la division et le désir d'un retour fusionnel avec la, c'est-à-dire le continent noir. C'est cette tentative d'une remontée aux origines, à contre courant de l'histoire-comme pour fuir le caractère intolérable du présent-qu'illustre, par exemple, *Le Pacte de sang*⁽¹¹⁾. Par contre, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne* (...) indique une nouvelle problématique identitaire et scripturale: être soi-même, de façon unitaire et fusionnelle, tel que le postule la négritude senghorienne, est pure utopie, car "l'homme de couleur rencontre (en réalité) des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel"⁽¹²⁾. Pour tout dire, le seul fait de vouloir se penser comme un "soi-même" ou, mieux, de s'inscrire comme un "je" dans la trame d'une écriture implique automatiquement la convocation de l'"autre". "Je est un autre". Ainsi comprend-on sans peine que le narrateur se soit "toujours vu au travers d'un double miroir réflecteur"(p. 8), durant toute la période des "manifestations" culturelles dont il avait la charge en Essonne.

" (...) je me suis toujours vu au travers d'un double miroir réflecteur (dit-il) : au niveau de moi-même, subissant une épreuve, mais comme dépouillé de mon corps, vidé de mon sang. Chacun de mes gestes était ainsi impulsé, alourdi par le regard que j'y portais (...)
au niveau d'une certaine instance de représentativité de mon milieu originel. A la limite avec un peu plus de sublime, jusqu'à l'Afrique entière, et même à la race."(p.8)

Que dire ? Le mythe englobant de la négritude, qui donne faussement à croire que "nous (les nègres) sommes arriérés, simples, libres dans nos manifestations"⁽¹³⁾, rend inconcevable toute véritable construction identitaire et tout fondement d'une écriture authentique. Puisque seule l'idée de la mort, de la division et du déchirement est à la fois signe et cause de quêtes des hommes et de leurs narrations. A plus forte raison pour d'anciens colonisés, dont l'identité a à se poser non seulement en face d'eux-mêmes, mais aussi et surtout en face du regard aliénant, disséquant du maître⁽¹⁴⁾. Ainsi, penser que le noir est "tout à la fois responsable de (son) corps, responsable de (sa) race, de (ses) ancêtres"⁽¹⁵⁾, c'est, à proprement parler, lui dénier le droit de se concevoir en une historicité et la capacité d'accéder à des formes d'expressivité individuelles⁽¹⁵⁾, et, finalement, à la littérature "stricto sensu".

⁽⁹⁾ J.-C. COQUET, le discours et son sujet, t. 1, Paris, Klincksieck, 1984, p. 96. "L'existence (...), note justement G. GENETTE (Figures I, Paris, Seuil, p. é-), ne s'éprouve que dans la fuite, dans ce que Montaigne nommait le passage. L'homme qui se connaît, c'est l'homme qui se cherche et ne se trouve pas, et qui s'épuise et s'accomplit dans cette incessante poursuite"

⁽¹⁰⁾ M. de CERTEAU, Histoire et psychanalyse entre science et fiction, Paris Gallimard, 1987, p. 52.

⁽¹¹⁾ P. NGANDU NKASHAMA, Le Pacte de sang, Paris, L'Harmattan, 1984. Nous reviendrons à cette question dans la suite de notre étude, avec un peu plus de détails. Cf. point n°2: "Entre l'Afrique et l'occident: la quête d'un espace situé en dehors des polarités".

⁽¹²⁾ F. FANON, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 103.

⁽¹³⁾ *id.*, p. 102. En effet, selon L. S. SENGHOR

⁽¹⁴⁾ *id.*, p. 90. En réalité, il n'en est rien. Ni l'histoire, ni l'existence du Noir ne sont nullement harmonieuses. Si, au niveau de la "perception" et de la "sensorialité", ce dernier peut, à l'instar du narrateur, se découvrir multiple, clivé-puisque, ce qui est un signe évident de maturité, il lui est possible de séparer le corps qu'il sent du corps qu'il voit-, il ne réalise non plus son unité du point de vue de l'histoire. Témoin, les propos du narrateur repris ci-dessous, qui s'adressent à un personnage nommé Denise: "(...) Denise, ta société a gardé son admirable continuité (...). La mienne n'est qu'un tissu hybride et complexe de ruptures violentes et d'actes morcelés" (p. 130).

⁽¹⁵⁾ La fixation identitaire que constitue la "négritude" a donné naissance à une critique littéraire curieuse, fondée sur le souci de classer les œuvres en fonction de leur conformité ou non aux prescrits d'une stylistique dite "nègre". C'est contre cette "fixation" que se révolte le narrateur, quand il dit: "Une telle superposition des monosémies culturelles, la réduction biologique de mon univers à des réflexes d'une race, constituaient les

Car, il ne peut y avoir de "littérature" sans ce dédoublement de la conscience de soi⁽¹⁶⁾ qu'a si bien illustré Paul Valéry dans le **Calepin d'un poète**⁽¹⁷⁾. Dédoublement qui nous empêche de nous "noyer" dans l'image envoûtante de nous-mêmes, à la manière de l'antique Narcisse, et qui nous révèle le fait essentiel que la constitution de notre identité passe nécessairement par la reconnaissance de l'autre.

Au total, si la négritude senghorienne élude la question de "l'accessibilité à la poétique sur le modèle de l'expérience mentale individuelle"⁽¹⁸⁾, le récit à l'étude place à l'origine de la narration non point le désir d'actualisation d'un "patrimoine commun", mais plutôt "une volonté d'expression" ou "un besoin de traduire ce que l'on sent"⁽¹⁹⁾ (ce "vouloir-dire" se manifeste dans le chef du narrateur en maints passages, notamment dans ses "prolégomènes"). Il ne se déroule nullement de manière plate, horizontale, mais se double d'un discours réflexif sur l'oeuvre littéraire, et sur les principes dialectiques de sa production⁽²⁰⁾. Cette technique de dédoublement-narratif et discursif où le narrateur donne son récit en s'observant le donner, et dont un exemple magnifique nous est fourni par **Les Faux-Monnayeurs** de Gide, constitue le critère qualificatif même d'une littérature "classique" au sens de Paul Valéry⁽²¹⁾. Il s'agit, en clair, d'une composition "en abyme", qui consiste, dans le cas qui nous concerne, à établir, par le biais d'un jeu subtil de réflexion, une homologie sémiotique entre l'"errance" et la création lucide et volontaire. Nous retrouvons déjà cette métaphore identificatrice de l'exil et de l'écriture, entre autres, chez Ernest Hemingway, à la plume duquel nous devons ce mot fameux : "écrire, c'est quitter sa mère". Et c'est à cette figure que fait allusion le narrateur, quand il confond, en une formule ambiguë, désir d'écriture, séparation d'avec la "maison maternelle" et nomadisme : la vie de celui-ci est devenue "matière à récit", c'est-à-dire digne d'être narrée, "depuis qu'(il a) quitté la maison de (sa) mère" (p. 184). Il va sans dire que l'"urgence" d'écrire, dans le meilleur des cas, résulte d'une situation de relégation, productrice de "tensions" que l'homme s'emploie à réduire par la réflexion⁽²²⁾.

Au-delà de l'"histoire" ou du "récit" donc, comme en filigrane, **Vie et moeurs d'un primitif en Essonne** (...) touche du doigt les difficultés liées à la naissance d'une véritable littérature

moments importants de l'expérience. Ils m'avaient voulu un paradigme racial (...). Je n'avais de sens que pris dans les tranches d'une mystique collective" (p. 9).

⁽¹⁶⁾ L'expression de cette "duplication de soi" est récurrente, dans le récit à l'étude : "je garderai au fond de moi-même, une image lourde de ma présence" (P. 15), "je me serais vu arriver" (idid), "je me voyais introduit" (p. 12), etc.

⁽¹⁷⁾ P. VALÉRY, Calepin d'un poète : Poésie pure, Paris, Gallimard, 19

⁽¹⁸⁾ P. NGANDU NKASHAMA, "Léopold SEDAR (sic) SENGHOR : Négritude et Poétique" ..., p. 53.

⁽¹⁹⁾ P. VALÉRY, Poésie et Pensée abstraite, Paris, Gallimard, 1925.

⁽²⁰⁾ P. NGANDU NKASHAMA, "La littérature zaïroise : problématique d'une écriture", in Zaïre-Afrique, n° 6, juin 1977, pp. 384-385.

⁽²¹⁾ P. VALÉRY, Situation de Baudelaire, Paris, Gallimard, 1926 : "Classique (écrit-il) est l'écrivain qui porte une critique en soi-même, et qui l'associe intimement à ses travaux".

⁽²²⁾ Le génie inventif et la création véritable sont, en ce sens, le propre des "consciences" solitaires, capables de préférer aux biens les plus légitimes, à la famille et à la patrie un idéal plus élevé de liberté ("il y a ainsi une faute originelle, selon G. BACHELARD (L'intuition de l'instant, Paris, Gonthier, 1932, p. 5), c'est d'avoir une origine; c'est de faillir à la gloire d'être intemporel") : "ma maison, ma femme, mon fric. Lee restee ne me regarde pas (...)", dit le narrateur (p. 190), qui se moque des Africains dépourvus de "la force d'inventer (leur) propre univers" (ibid.). A. EINSTEIN (Comment jee vois le monde, Paris Flammarion, 1958, pp. 6-7) a qualifié, avec fort à-propos, cette moraaale "petit bourgeois" d'"idéal du troupeau de cochons" : en effet, "la possession de biens, écrit-il, le succès extérieur (...) m'ont paru dès mes jeunes années méprisables. Monsens ardent de justice et d'obligatio sociale était toujours en opposition singulière avec une absence prononcée de besoin d'attachement direct aux

LE PLURILINGUISME COMME STRATEGIE DE L'ECRIURE CHEZ ZAMENGA BATUKEZANGA

Richard MUKENDI et Nestor DIANSOSISA M.B.
Université de Lubumbashi

Liminaires

Cette étude s'inscrit dans un projet global d'inventaire lexical de la littérature congolaise d'expression française. Né à la suite des travaux sur « le Français congolais » initiés depuis 1979 par le professeur Sesepe Nsial, ce projet vise la publication d'un dictionnaire de la littérature congolaise d'expression française, DILCEF en sigle. Ce dictionnaire devra aider les consommateurs de cette littérature en leur expliquant les particularités linguistiques qu'elle recèle.

- 0.1.** Un des jalons de ce projet est constitué par l'analyse de l'œuvre romanesque de Zamenga (OROZA), choisie pour la popularité dont a joui l'auteur dans le champ littéraire congolais. Ainsi est né le GLOZA (Glossaire pour servir à la lecture de Zamenga), un sous-produit du DILCEF. L'objet du glossaire a été de recenser les particularités rencontrées dans les œuvres de Zamenga. Par particularités, nous entendons les écarts que Zamenga présente par rapport à l'usage du français standard représenté par les dictionnaires et les grammaires de la langue contemporaine. Le dépouillement des œuvres et les analyses préliminaires ont été effectués par les étudiants du Département de langue et Littérature Françaises dans le cadre de leurs travaux de fin d'études : Hutu (TFC, 1997) (1), Hutu (Mémoire, 1999) (2), Leya (TFC, 1999) (3), Katongo (Mémoire, 2000)(4) et Keba-Keba (TFC, 2002) (5). Avant ce dépouillement systématique, Diansonsisa avait publié, en guise d'introduction au projet, un premier glossaire (6) intégrant les résultats de ses propres analyses et ceux des étudiants qui, sans faire partie du projet GLOZA, s'étaient intéressés à Zamenga (7). Grâce à tous ces travaux, nous pensons que l'essentiel de l'œuvre romanesque de Zamenga a été analysé : Bandoki, les Hauts et les bas, Mille Kilomètres à pied, Un croco à Luozi, La pierre qui saigne, Un boy à Pretoria, Souvenirs du village, Un villageois à Kinshasa, Sept frères et une sœur, Chérie Basso, La carte postale, Terre des Ancêtres, Lettres d'Amérique, Les Iles de Soyo, Le réfugié, Mon mari en grève, Village qui disparaît.
- 0.2.** Les résultats de cette première phase sont actuellement disponibles et attendent d'être publiés. Mais déjà une deuxième phase a commencé, s'intéressant au mécanisme et aux procédés de la particularisation de la langue de Zamenga. C'est ainsi que Leya (Mémoire, 2001) tente de comprendre l'emprunt lexical dans l'OROZA (8), tandis que Diansonsisa étudie l'organisation et la structuration du vocabulaire de cette langue (9).
- 0.3.** La présente étude rejoint donc cette préoccupation d'approfondissement des travaux du GLOZA. Elle tente de comprendre la fonction du plurilinguisme dans cette œuvre littéraire. Mais avant cela, elle dira un petit mot sur l'auteur, sur son œuvre et sur le modèle théorique qui a guidé nos analyses.

1. Présentation de Zamenga Batukezanga

Zamenga est né le 20 février 1933 à Nkobo, un village proche de Luozi dans le district des Cataractes, an Bas-Congo. Sa langue maternelle est donc le Kimanyanga, un dialecte de la langue Kikongo.

Bien qu'issu d'une famille protestante, il embrassera le catholicisme à la mort de son père et ce, suite à ses études qu'il poursuivra avec succès à la mission catholique de Mangembo.

Après une brillante formation à l'école normale de Mangembo, il sera retenu quelque temps pour servir dans l'enseignement. Après quoi, il obtiendra une bourse d'études pour Mons (Belgique) où il décrochera son diplôme à l'Institut Supérieur des Sciences Sociales Appliquées. Ce diplôme lui ouvrira le chemin de l'Angleterre pour une spécialisation en développement et éducation des masses à Manchester en 1964, spécialisation qui lui permettra d'effectuer, en 1965 un stage de formation au Ghana.

De retour au pays, il poursuivra ses études sociales au Campus Universitaire de Kinshasa (UNAZA), en même temps qu'il exerce les fonctions de Directeur des œuvres estudiantines, service qu'il crée, organise et dirige jusqu'en 1973. Il démissionne une année après (1974) et se fait embaucher chez Général Motors (Zaïre) où il est chargé de monter les services sociaux : il est donc responsable des affaires sociales et des relations extérieures de cette firme américaine. Un poste entièrement rémunéré, mais qu'il abandonne trois ans après pour se consacrer entièrement aux enfants handicapés. Cet engagement social l'emmènera à créer le centre KIKESA qui s'occupe de l'encadrement des handicapés physiques en 1984, il se fera nommer Directeur Général de la SONECA (Société Nationale des Editeurs Compositeurs et Auteurs), mais pour un temps, car il démissionnera de son poste quelques mois seulement après son entrée en fonction. Désormais, Zamenga travaillera comme « indépendant », c'est-à-dire sans profession. En 1986, il déclinera même l'offre de l'UNESCO lui proposant un poste à Paris. Il consacre alors son activité à son centre Kinkesa et au développement de son Manyanga natal où il jette des ponts.

Sur le plan littéraire, il convient de noter la passion de Zamenga pour l'art d'écrire. Il ne peut rien lire sans griffonner quelque chose sur du papier. Depuis son bureau, il accorde des interviews et surtout, il écrit. Il s'initie à l'art de l'écriture depuis la période où il était élève à Magembo : dès 1954, il est correspondant de « Horizons », il crée une petite revue « Kubama », destinée à éveiller la conscience des élèves et de ses collègues enseignants. Entre 1965 et 1967, il publie une vingtaine de textes à caractère sociologique dans la revue « Etoile du Congo ». En 1967, il traduit du Kikongo au français l'ouvrage de Fukiawu Kiabunzeki (10) où il sera très productif, embarrassant tous les genres littéraires : romans, essais, nouvelles, contes, poésie, théâtre (12), bandes dessinées.

Zamenga meurt en juin 2000, laissant derrière lui une œuvre honorée par plusieurs prix, notamment :

le prix du meilleur article sur l'organisation de l'ONU-Congo, en 1965,

le certificat de mention honorable décerné en 1980 par la Good Will Industries International en reconnaissance des nombreux services rendus aux personnes handicapées ;

le grand prix des arts et lettres de la ville de Kinshasa, en 1983 ;

la médaille d'or du mérite des arts, sciences et lettres, décernée en 1984 par le Département de la Culture et des Arts.

2. Présentation de l'œuvre littéraire de Zamenga

L'œuvre littéraire de Zamenga est vaste et diversifiée. Nous pouvons en proposer la catégorisation suivante :

A. Les noms de revues et de journaux

B. Romans :

Les hauts et les Bas, Kin, SPA, 1971.

Souvenirs du village, Kin, Okapi ; 1972

Bandoki, Kin, SPA, 1973

Terre des ancêtres, Kin, Ed. Basenzi, 1974.

Village qui disparaît, Kin, Ed. Presses Africaines, 1975

Sept frères et une sœur, Kin, SPA, 1976

Carte postale, Kin, SPA, 1977

Un croco à Luozi, Kin, Zabat, 1979

Mill Kilomètres à pied, Kin, SPA, 1979

Un croco à Luozi et autres contes, Kin, SPA, 1982

Lettres d'Amérique, Kin, Zabat, 1982

Chérie Basso, Kin, SPA, 1983

Le réfugié, Kin, Ed. CVA, 1986

Mon mari en grève, Kin, Zabat, 1986

Un boy à Pretoria, Kin, SPA, 1990

Les îles de Soyo, Kin, SPA, Ed.

Un villageois à Kinshasa, Kin, SPA, Ed.

C. Essais littéraires

Homme comme toi, Kin, Ed. ACHAC, 1978

L'enseignement pour handicapés au profit des valides, Kin, Ed. Kikesa, 1980

Guérir le malade et la maladie. L'infirmes et son univers en Afrique noire, Kin, Ed. Kikesa, 1981.

D. Poésie

Psaumes sur le fleuve Zaïre, Kin, Zabat, 1985.

E. Bandes dessinées

Mami-Wata à Lodja, Kin, SPA, sd.

Le mariage des singes à Yambi, Kin, Zabat, 1987

F. Traduction

1. Le Mukongo et le monde qui l'entourait, Cosmogonie Kongo, Kin, ONRD, 1969, Coll. Recherches et synthèses, n° 1.

1. Esquisse d'un cadre de référence pour l'analyse du plurilinguisme dans l'œuvre de Zamenga

La problématique de cette étude a déjà fait l'objet de plusieurs études. En témoignent notamment les travaux du GRILL(14) publiés sous la direction de Lise Ganvin (15), les travaux du colloque de l'Académie du Tunis sur les interférences culturelles sur l'écriture littéraire (16) et ceux du colloque de la Maison Clermont-Ferant (Université Blaise Pascal en France) consacré aux « Multilinguismes et métissages dans la littérature moderne et contemporaine » (17). A ces travaux d'équipe, on peut ajouter les études isolées réalisées par N. Ngal (18), J.L. Joubert (19), L. Fauvin (20), J.M. Bagne (21), S. Giguere (22), R. Dion (23) et Ilunga Yolola (24).

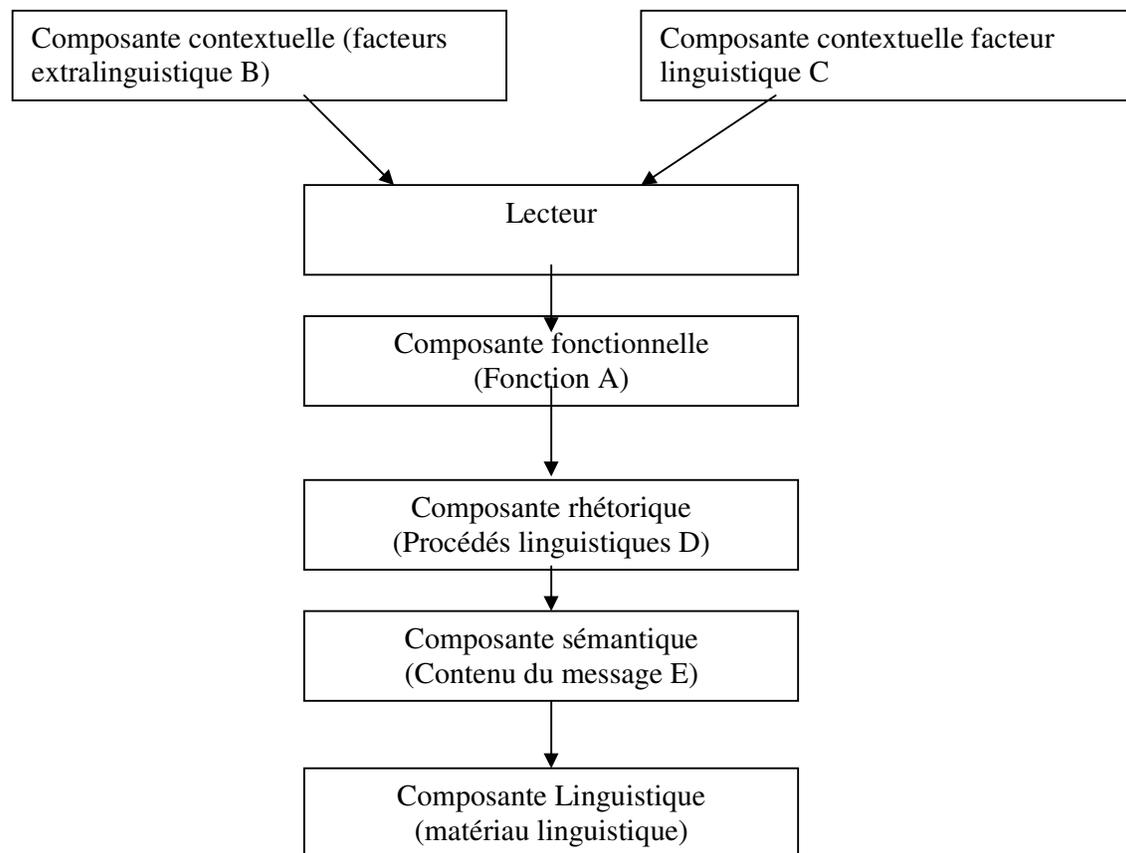
Toutes ces recherches aboutissent à une même conclusion : l'hétérogénéité linguistique dans une œuvre littéraire, loin d'être arbitraire ou aléatoire, répond à une intention précise de l'écrivain. Autrement dit, le plurilinguisme rencontré dans l'œuvre littéraire constitue un acte délibéré traduisant l'engagement social de l'auteur.

Par la reconnaissance de cette dimension fonctionnelle de l'alternance des langues, les critiques littéraires rejoignent la thèse des linguistes (25) qui eux aussi, étudient le même phénomène dans le cadre de la communication conversationnelle (26). Idée qu'avait d'ailleurs déjà soutenue l'ethnologue de la communication D. Hymes (1971) quand il affirmait que « l'hétérogénéité et la variabilité des productions langagières dans une communauté linguiste sont systématiques et socialement significative ». (27)

Fort de ces thèses, B. Zongo a tenté de théoriser le phénomène du choix et de l'alternance des langues dans une communication en milieu d'hétérogénéité culturelle. Partant de son expérience de terrain et des résultats des travaux sur les facteurs et/ou fonctions des choix et de l'alternance linguistiques, il a construit un modèle psychosocial susceptible de rendre compte, d'une façon satisfaisante, de ce phénomène langagier.

Ce modèle comporte six catégories de facteurs (composantes) qui influencent la décision du sujet parlant dans les choix et l'alternance linguistique à opérer (28).

Schématiquement, ce modèle se présente comme suit :



Source : B. Zongo, « Alternance ... », art. Cit.

Commentaires

1°) **Interprétation** : En vue d'atteindre un but A (composante fonctionnelle), un locuteur, influencé par des facteurs extralinguistiques B (composante contextuelle) ou des facteurs linguistiques C (composante contextuelle), utilisera un procédé discursif D (composante rhétorique) pour exprimer un contenu E (composante sémantique) ; ce qui se traduira par le choix d'une langue, d'une variété ou d'un code F (composante linguistique).

2. Définition des composantes

a) Composante fonctionnelle

C'est l'ensemble des réponses au pourquoi du choix de telle ou telle variété linguistique opéré par le locuteur dans une situation de communication donnée. C'est un inventaire illimité, car on ne peut définir les fonctions du langage (et dans notre cas les fonctions des choix et de l'alternance linguistique) qu'à partir de l'examen empirique de la parole dans son contexte pragmatique. Autrement dit, « c'est l'étude détaillée d'un phénomène de communication, en particulier des rapports entre ses composantes, qui permet d'en dégager les fonctions » (28). C'est ainsi qu'on doit accepter comme valables les fonctions relevées par Scotton et Ury (1977) (29), Saville-Troika (1982) (30), Gumperz (1989) (31) et Gardner-Chloros (1985) (32).

b) Composante contextuelle

Elle renvoie à tous les éléments non linguistiques susceptibles d'influencer les choix et l'alternance linguistique c'est la situation de communication que l'on définit comme « l'ensemble des conditions physiques, ethniques, historiques, culturelles, etc. » (33). Comme on le voit, l'inventaire proposé par Denato n'est pas exhaustif. Ce qui est normal, car la situation de la communication correspond à l'ensemble de la configuration du champ communicationnel. Les facteurs extralinguistiques peuvent donc être par exemple : l'appartenance ethnique supposée de l'interlocuteur (ou « perception de l'interlocuteur par le locuteur » chez chlorosgargener), le degré d'intimité des interlocuteurs (« degré de familiarité » chez Gal (34), la situation de communication « contexte » chez Valdès-Fallis (35) ou « déclenchement contextuel » chez Clyne (36) ; les rôles sociaux, les marqueurs d'identité, les noms propres (Valdès-Fallis) (37).

c) Composante contextuelle

C'est l'ensemble des facteurs linguistiques qui permettent d'interpréter les choix et l'alternance linguistique : le déclenchement conséquent, le déclenchement anticipatoire, le déclenchement en « sandwich » de Clyne (38) ; la fréquence relative d'éléments d'une des langues, le besoin lexical lié à des phénomènes de domination linguistique ou à des trous de mémoire (« compétence du locuteur » chez Garder-Chloros (39), les préformulations relevant de la routine linguistique, la modulation du mélange des langues proportionnellement à l'interlocuteur (Valdès-Fallis).

d) Composante rhétorique

Elle permet de déterminer la nature de la composante linguistique, c'est-à-dire de savoir quels procédés linguistiques sont sollicités : les marqueurs du discours, les citations (gumpers) et les paraphrases, les figures de rhétorique, la reprise (Valdès-Fallis) ; les interjections, la répétition (Gumperz).

e) Composante linguistique

Elle est constituée par le matériau linguistique observable de l'échange. Ce dernier peut être un discours mixte ou un discours alternatif. Le discours est mixte quand le changement linguistique a lieu à l'intérieur d'un même tour de parole ; il est alternatif lorsque ce changement se produit d'un tour de parole à un autre.

Du point de vue de l'intention des protagonistes, ce matériau pourra revêtir trois formes : matériau transparent, matériau semi-transparent ou semi-opacifiant et matériau opacifiant.

Le matériau est transparent lorsque les protagonistes choisissent exclusivement la langue ou le code du tiers au détriment des leurs. Il est semi-transparent lorsque les protagonistes, en fonction de l'intention dominante, échangent avec des énoncés mixtes ou alternatifs comportant des éléments suffisamment significatifs de la langue du tiers locuteur pour lui permettre d'imaginer le contenu de l'échange : noms, interpellatifs, marques phatiques, etc. Enfin, le matériau sera opacifiant si les échanges se font soit exclusivement dans la langue ou le code du groupe, ou dans un discours mixte ou un discours alternatif ne comportant que des termes sémantiquement neutres du code ou de la langue du tiers locuteur.

Par ailleurs, il faut noter que le matériau linguistique peut se manifester sous diverses formes : mots simples ou composés, syntaques, propositions, phrases, énoncés.

f) Composante sémantique

Elle renvoie au contenu du message et/ou à l'interprétation que font les protagonistes du rapport potentiel qui peut exister entre ce contenu et un tiers locuteur. Elle peut renvoyer aussi aux valeurs stylistiques et/ou culturelles, effectives qu'inspire le contenu du message. Ce contenu peut être jugé par les protagonistes comme « secret », « obsènes », « outrageant », « outrageant », « moqueur », « neutre », etc.

C'est ce modèle de B. Zongo que nous avons utilisé pour tenter de comprendre les fonctions du plurilinguisme dans l'œuvre de Zamenga.

4. Le plurilinguisme dans l'œuvre littéraire de Zamenga

4.1. Profil linguistique de Zamenga

Zamenga parle plusieurs langues. C'est un polyglotte. Les données biographiques présentées ci-dessus permettent de décrire ainsi son répertoire verbal :

1° Langue maternelle

Kimanyanga, un dialecte du Kikongo. Etant né dans le Manyanga où il a passé 27 ans avant de s'en aller pour l'Europe, Zamenga connaît très bien la langue dans laquelle ses parents l'ont élevé : il la parle, la lit et l'écrit aisément. N'a-t-il pas traduit du Kikongo (Kimanyanga) au français le livre de Fukiwu kia bunzela ? (40). Cette maîtrise de la langue maternelle se traduit par la part de lion que se taille le Kikongo dans le vocabulaire d'emprunt relevé dans les œuvres de Zamenga. Kebakebe l'évalue à 54% (41), ce que confirme Leya lorsqu'elle affirme que « ce vocabulaire d'emprunt provient principalement du Kikongo (Kimanyanga) (...) » (42). A-t-il transmis, à l'instar de ses parents. Ce patrimoine culturel à sa progéniture ? Rien ne le suggère ! Un passage de *Lettres d'Amérique* (p.140) montre qu'il parlait le français avec ses enfants. Et cela en dépit du double fait qu'il a épousé une fille de son terroir (Basolana) et que, comme le dit bien Ngoma Binda, « Les cinq ans passés en Europe (...) n'ont jamais entamé son profond amour pour le village et la culture de ses ancêtres » (43). Par ailleurs, cet écrivain dont l'œuvre est immense et diversifiée ne compte aucun écrit en sa langue. Cela est surprenant pour un homme qui a décliné l'offre de l'UNESCO pour être près de son peuple qu'il veut « aider » en écrivant et en menant des actions de développement » (44), lui qui, sensible à la souffrance de la population de Luozi (Manyanga), cherche à mobiliser les forces vives de région pour sortir celle-ci du sous-développement (45). En choisissant d'écrire en français, n'était-il pas une voie stérile qui criait dans le désert du Manyanga où la majorité ne parle pas cette langue ? Mais ça, c'est un autre débat. Revenons à la situation linguistique de Zamenga pour parler des autres qu'il pratiquait.

2) **Les autres langues congolaises** : Parmi celles-ci, le lingala de Kinshasa vient en bonne place, si on en croit le nombre élevé des mots que cette langue a fournis au vocabulaire d'emprunt de Zamenga. Effet de la routine linguistique, commenterait Valder-Fallir (47). Les activités professionnelles ont obligé Zamenga à s'installer à Kinshasa. C'est là qu'il a dû apprendre cette langue, sur le tas comme on dit. Et c'est là aussi particulièrement les langues nationales, à savoir le Monokutuba, le Ciluba et le Kiswahili.

3) **Les langues étrangères** : Parmi celles-ci, il faut signaler le français et l'anglais. Leur acquisition est liée à la scolarisation de l'auteur. L'école normale à Mangembo et les études supérieures à Mons (Belgique), ville francophone de Belgique, tandis que les stages effectués en Angleterre et au Ghana l'initient à la pratique de la langue anglaise. Ses activités professionnelles et littéraires ainsi que ses nombreux voyages tant dans les pays anglophones (Ghana, Cameroun, Kenya, Zambie, Angleterre, USA, Canada, etc.) vont consolider la pratique de ces langues.

A la lecture de ce répertoire, deux caractéristiques essentielles sautent aux yeux :

- C'est un plurilinguisme additif : le répertoire débute par la langue vernaculaire et s'enrichit progressivement par l'intégration des langues véhiculaires congolaises et des langues internationales.
- C'est une pluriglossie : le français domine à la fois toutes les autres langues du répertoire, tandis que le lingala domine la langue vernaculaire et les autres langues véhiculaires parlées par Zamenga.

A cet égard, on note un double impact :

- la minoration, voire l'abandon de la littérature endophone : Zamenga n'écrit pas en Kikongo, il ne consomme pas non plus littérature produite en cette langue.
- de nombreuses interférences du substrat culturel de l'écrivain sur sa production littéraire en langue française.

4. Les interférences culturelles dans l'écriture de Zamenga

Ces interférences s'observent au niveau de la technique narrative et à celui de la langue.

a) L'art narratif de Zamenga

Sur ce point, Zamenga navigue entre l'oralité et l'écriture. Zamenga s'exprime en français, mais selon les normes de la littérature orale africaine. Même si Zamenga s'est installé dans la francophonie, il n'a pas oublié l'oralité qu'il a héritée de la tradition ancestrale. Son écriture se meut constamment sur deux rails. Ce que Jean Portante décrit par un néologisme : « effaçonnement » (48), terme qui signifie ici qu'en écrivant en français, Zamenga efface la rhétorique africaine tout en façonnant un nouveau style au moyen des principes

traditionnels. C'est la métaphore de « la baleine qui n'est déjà plus un animal terrestre sans être encore un poisson » (49)

Parlant de ce nouveau style, Henri Lopes précise qu'il émane de l'identité originelle de l'écrivain, « celle qui le rattache à sa communauté ethnique » (50). A cet égard, Lopes compare l'Africain au lamantin du poème de Senghor qui, chaque nuit, remonte le fleuve pour se désaltérer à la source (51). Lopes éprouve cette nouvelle écriture par ces mots : « grâce à elle, nous avons cessé de nous exprimer de manière empruntée, elle nous a permis de faire apprécier au monde un ton littéraire nouveau » (52)

L'art de Zamenga s'inspire de la littérature orale africaine, et principalement de la palabre africaine.

La palabre est un genre multifonctionnel : divertir, convaincre, enseigner, etc. Dans ces conditions, le « conteur », spécialiste de la palabre, est « véritable magicien de la parole »(53), pour qui « tous les moyens sont bons, puisque l'orateur peut faire appel soit à la raison, soit à la sensibilité, soit enfin à l'imagination »(54). Il a la possibilité de recourir à plusieurs procédés : le mot juste, le symbolisme, l'intrigue, la fable et la chante faible, l'épopée, la légende, le mythe, la chanson et la danse, la chronique et les récits historiques. (55)

Chez Zamenga, la technique de construction du récit s'inspire du modèle de la palabre africaine : un discours émaillé de proverbes et de plusieurs autres éléments parémiologiques (contes, fables, chants, devises, slogans, etc.)

Un tel discours plait par :

- Sa concision : les proverbes permettent aux individus de se comprendre en peu de mots. En effet, aux usagers et aux familiers des proverbes, on n'a plus besoin de faire de longs commentaires. Le proverbe ne donne pas à penser.
- Sa vérité : fondés sur les expériences du passé, les proverbes bénéficient d'un accord général et constituent un argument d'autorité.
- Son symbolisme : nombreuses images obtenues par métaphore ou par métonymie (chr. Discours parémiologique)

En un mot, l'art de Zamenga consiste dans la connaissance et le maniement du discours parémiologique puisé dans la littérature traditionnelle : proverbes, contes, fables, légendes, chansons, etc. Cela plait au public et fonde la valeur littéraire de l'œuvre.

b) La langue de Zamenga

Comme le dit Ngoma-Binda, la langue de Zamenga « a été et demeure largement décriée par les critiques littéraires patentes ». On a souvent reproché à Zamenga sa piètre connaissance du français.

Les analyses du projet GLOZA confirment cette critique, tout en mettant également en lumière les progrès accomplis par l'auteur dans les écrits les plus récents. D'autre part, ces faiblesses constatées chez Zamenga sont largement partagées, à des degrés divers, par plusieurs écrivains congolais et d'ailleurs écrivant en langues étrangères.

Mises à part ces faiblesses, la langue de Zamenga est un cas de figure de l'utilisation de ce que nous appelons « le Français congolais »(57)

L'option de Zamenga est de refuser la sophistication élitiste du langage, « d'éviter l'erreur monumentale des « Messieurs les beaux esprits (...) dont la prose et les vers sont d'un style pompeux et toujours admirable, mais que l'on n'entend point »(58)

Zamenga veut se faire entendre de ses lecteurs dont il connaît le langage. C'est ce que pense Ndundu Kivwila quand il écrit : « Zamenga s'adresse aux Zaïrois dans un langage qui leur est intelligible. Ce que beaucoup d'écrivains ne font pas. Zamenga ne cherche pas à impressionner les gens. Il ne triche pas. Il cherche à faire passer son message le plus simplement possible. Et il réussit »(59). A preuve, le succès indéniable qu'a connu l'auteur.(60)

Cette option rappelle le concrétisme, un courant littéraire né à Kinshasa dans la foulée de la politique du recours à l'authenticité prônée par Mobutu, et qui « réclamait (...) le droit d'écrire à Kinshasa sans se préoccuper de ce qui plaisait à Paris (61). Courant qui, par ailleurs, semble faire école aujourd'hui, selon le témoignage de G. Bukasa Nkashasa qui reconnaît l'existence en RDC de plusieurs troupes « qui s'adonnent au mélange plurilingue »(62). D'autre part, quand on jette un coup d'œil à l'activité littéraire d'ailleurs, l'on s'aperçoit que les Congolais ne sont pas les seuls à adopter l'écriture de la transgression. Le livre collectif publié sous la direction de L. Gauvin (63) et le colloque de Tunis (64) pour ne citer que ces deux faits nous renvoient l'écho de cette nouvelle écriture. L'Afrique noire subsaharienne compte déjà plusieurs artisans de cette évolution littéraire. Parmi eux, nous pouvons citer Amadou Kourouma dont on dit qu'il « bousille la langue française » et « casse la gueule aux canons littéraires »(65). Mais il y a aussi Sony Labou Tansi qui parle de la « tropicalisation du français » : « Je fais éclater les mots pour exprimer ma tropicalité : écrire mon livre me demandait d'inventer un lexique des noms capables par leur sonorité de rendre la situation »(66)

Sous la plume de Zamenga, cette tropicalisation représente plusieurs composantes :

- 1) Les mots empruntés aux langues congolaises, principalement au Kikongo et au Lingala, dont la présence massive symbolise dans les écrits de Zamenga l'irréductibilité de la culture que ne peut rendre la langue française.
- 2) Les néologismes lexicaux empruntés à l'usage populaire de son milieu vital.
- 3) Des calques des formules et expressions appartenant aux langues congolaises.
- 4) Des interférences linguistiques.
- 5) Le métissage linguistique, celui-ci pouvant être intra ou interphrastique, dont les différentes possibilités de combinaisons sont :
 - au sein du syntagme nominal
 - entre la préposition et le nom
 - entre le prédicat et l'objet ou le sujet
 - entre la principale et la subordonnée
 - entre le verbe et la complétive
 - au sein du mot (dérivation ou composition lexicale).
- 6) Le recours au discours parémiologique : proverbes, traduits ou non ; chansons (en traduction).
- 7) Interférences culturelles, observables principalement dans l'usage particulier des appellatifs. Deux particularités s'observent à propos des appellatifs.
 - tendance à éviter les appellatifs en fonction vocative : dans les dialogues, les personnages de Zamenga évitent d'interpeller les personnes par leurs noms, car la culture Kongo interdit d'apostropher les gens auxquels on s'adresse en utilisant leurs noms, leurs prénoms. Cette coutume est d'ailleurs généralisée en Afrique traditionnelle. D. Perret affirme à ce sujet que même les plus âgés doivent du respect aux moins âgés et que pour cela, lorsque deux personnes se parlent, elles doivent utiliser les termes d'adresse qui décrivent leur statut social, au lieu de leurs noms de famille ou leurs prénoms (67). Maryse Condé constate la même pratique qui consiste à témoigner de la considération à son interlocuteur en évitant de l'apostropher par son nom. « Car, du mari ou d'un être supérieur »(68). Ilaka Molungu a fait le même constat dans une enquête menée au campus de Lubumbashi en 1980 (69). C'est également dans la même logique que les personnages de Zamenga évitent de tutoyer leurs interlocuteurs lorsqu'ils appartiennent à un rang supérieur au leur.
 - Tendance à utiliser les appellatifs en fonction référentielle (Topic) avec un préfixe nobiliaire, destiné à préciser le statut social de l'interlocuteur. Ces préfixes sont empruntés au Kikongo. Les préfixes les plus fréquemment utilisés sont :
 - Ya = Yaya = Grand-frère, Grande-sœur, Monsieur
 - Ma = Mama = Maman, Madame
 - Ta = Tata = Papa, Monsieur
 Exemple : Ya Menomole = Monsieur Menomole

Conclusion

L'écriture de Zamenga est une réalité qu'on ne saurait ignorer au nom des principes abstraits d'importation. Elle porte les traces du substrat culturel et linguistique de l'auteur. Et c'est peut-être cela qui fonde le succès de l'œuvre auprès de la population à laquelle elle est destinée.

Sur le plan strictement littéraire, le secret de Zamenga semble résider dans l'inscription de l'oralité dans son œuvre, en s'inspirant du modèle de la palabre africaine.

Sur le plan linguistique, la langue de Zamenga traduit l'état de l'évolution et de l'appropriation du français par les Congolais. C'est un français original qui, tout en gardant pour l'essentiel sa structure française, continue d'évoluer suivant les lois propres du milieu. Cette évolution est plutôt source de richesse et de renouvellement.

Loin donc de décrier cette écriture, la critique littéraire, à l'instar des écrivains eux-mêmes, se doit de reconnaître une originalité qui plonge ses racines dans un ensemble culturel, social et historique que nous pouvons qualifier d'«authenticité»

Notes et références

- (1) HUTU Mpokema, Contribution à l'étude des particularités du vocabulaire de Zamenga. Cas de « Mille Kilomètres à pied », « Un croco à Luozi » et autres contes, inédit, TFC UNILU, Lettres, DILLF, 1997.
- (2) Id., Contribution à l'étude des particularités du vocabulaire de Zamenga. Cas de la « Pierre qui seigne ». « Un boy à Pretoria », « Souvenirs du Village », inédit, mémoire, UNILU, Lettres, DILLF, 1999.

- (3) LEYA Kayembe, Contribution à l'étude des particularités du vocabulaire de Zamenga. Cas de « Un villageois à Kinshasa », « Sept frères et une sœur », « Chérie Basso », inédit, TFC, UNILU, Lettres, DLLF, 2000.
- (4) KATONGO, O. Particularités syntaxiques du français dans l'œuvre romanesque de Zamenga. Cas de « La carte postale » et « Souvenirs du village », inédit, Mémoire, UNILU, Lettres, DLLF, 2000.
- (5) KEBAKEBE Mubiayi, Particularités lexicales dans les œuvres de Zamenga Batukezanga. Cas de « Chérie Basso », « Sept frères et une sœur » et « Villageois à Kinshasa », inédit, TFC, UNILU, Lettres, DLLF, 2002.
- (6) DIANSOSISA Mwana Bifwelele, Glossaire pour servir à la lecture de Zamenga Batukezanga, Lubumbashi, CELTA, 1986, coll. « Travaux et Recherches ».
- (7) Il s'agit des travaux des étudiants suivants : NGOYAYA Bepong D., Contribution à l'étude du français littéraire zaïrois. Organisation et structure du vocabulaire de Zamenga Batukezanga dans quelques-unes de ses œuvres, inédit, TFC, UNILU, Lettres DLLF, 1983. LOSSA LOVIVIKA, Richesse lexicale de « Bandoki » et de « Les Hauts et les Bas » de Zamenga Batukezanga. Cas des substantifs. Une étude de statistique linguistique, inédit, TFC, UNILU, Lettres, DLLF, 1981. MYANGO Abadekio, N., Les structures syntaxiques de « Les hauts et les Bas » de Zamenga Batukezanga. Etude de statistique linguistique, inédit, TFC, UNILU, Lettres, DLLF, 1981.
- (8) LEYA Kayembe, L'emprunt lexical de l'œuvre romanesque de Zamenga Batukezanga selon les travaux de base du projet GLOZA. Essai d'analyse sociolinguistique, inédit, mémoire, UNILU, Lettres, DLLF, 2001.
- (9) DIANSOSISA Mwana Bifwelele, Organisation et structure du vocabulaire de Zamenga d'après les travaux du projet GLOZA, Communication au Séminaire de recherche du DLLF, Lubumbashi, février – mai 2003.
- (10) FUKIAWU Kia Bunzeki, Le Mukongo et le monde qui l'entourait, Cosmogonie Kongo, traduit du Kikongo par Zamenga Batukezanga, Kinshasa, ONRD, 1969, Coll. « Recherche et synthèses », n° 1.
- (11) En 1971, Zamenga publie son premier roman intitulé les Hauts et les Bas.
- (12) Zamenga a écrit et fait jouer une pièce intitulée Le Curé pressé.
- (13) GRILL = Groupe de recherche interuniversitaire sur les interactions Langues/Littératures, Université de Montréal (Canada).
- (14) GAUVIN, L., éd. Les Langues du roman. Du plurilinguisme comme stratégie textuelle, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, Coll. « Espace littéraire »
- (15) BOUHDIBA, A., Ed., Interférences culturelles et écriture littéraire. Actes du colloque organisé du 9 au 9 janvier 2002, Cartage, Bit al-Hikma, 2003.
- (16) MACE, Marielle « Multilinguisme et métissages dans la littérature moderne et contemporaine » Colloque international, Université Blaise Pascal, Maison Clermont – Ferrand, 12 octobre 2003 in <http://maison-recherche.univ-bpclermont.fr/colloques/appels-CrImc4.ht>, (31 novembre 2004), 19,7 Ko
- (17) NGAL, G., Créature et rupture en littérature africaine, Paris, l'Harmattan, 1994.
- (18) JOUBERT, J.L., éd., « L'écrivain et la langue », in J.C. JOUBERT, éd. Littératures francophones d'Afrique Centrale, Paris, Nathan, 1995, p211.
- (19) GAUVIN, L., - L'organisation francophone à la croisée des langues, Paris, Karthala, 1997.
- « Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance » in Francophonie et identités culturelles, Paris, Karthala 1999.
- (20) BAGUE, J.M., « L'utilisation de mots « étrangers » dans un roman ouest-africain de langue française : Monnè, outrages et défis d'Ahmadou Kourouma » in Le Français en Afrique, n° 12, 1988 in <http://www.fr/ILF-CNRS/ofcaf/12/12.html>, 24/10/2001.
- (21) GIGUERES, S., Passeurs culturels. Une littérature en mutation, Presses de l'Université Laval, 2000.
- (22) DION, R. et al., Ecrire en langue étrangère. Interfaces de langues et de cultures dans le monde francophone, Montréal, Nota Bene, 2002.
- (23) ILUNGA YOLOLA, Dalwa D., Le baraque et l'esthétique post-moderne dans « Monnè, outrages et défis » d'Ahmadou Kourouma, inédit, mémoire, UNILU, Lettres et Sciences Humaines, DLCF, 2004.
- (24) Les travaux de Gumpers (1972) et l'école « fonctionnelle » qui en a résulté [Fantini (1978), Gal (1979), Ludi (1984), Gardner-Chlorus (1985), Bal (1990), Zongo (1993)], ont en effet, démontré que l'alternance

linguistique constitue une stratégie communicative et non un simple mélange linguistique aléatoire et arbitraire.

- (25) Lire à ce sujet T. ZABOOT, « La structuration des énoncés issus du switching : un éternel recommencement », in Le Français en Afrique, n° 15, 2001.
- (26) HYMES, D., On communicative competence Philadelphia University of Pennsylvania, Press, 1971.
- (27) ZONGO, B., « Alternance des langues et stratégies langagières en milieu d'hétérogénéité culturelle : vers un modèle d'analyse », in Le Français en Afrique, n° 15, 2001.
- (28) BACHMAM, Lindenfield et Simonin, cités par Zongo, B., « alternance des langues ... », art. cit.
- (29) SCOTTON, CM et URY, W., « Bilingual strategies : the social functions of code-switching », in I.J.S.L., vol 13, 1977, pp5-20.
- (30) SAVILLE-TROIKE, M., The Ethnography of Communication : an Introduction, Oxford, Basilblackwel, 1982.
- (31) GUMPERZ, J.J., Sociolinguistique interactionnelle. Une approche interprétative, Paris, l'Harmattan, 1989.
- (32) GARDNER-CHLOROS, P. Choix et alternance des langues à Strasbourg, Strasbourg, Université Louis-Pasteur, Thèse de doctorat, 1985.
- (33) DENATO, J., « La variation linguistique » in FRANCOIS, F. éd., Linguistique, 1980, pp 281-362.
- (34) GAL, S., Langue shift : Social determination of linguistic Change in Bilingual Austria New-York, Academy Press, 1979.
- (35) VALDES – FALLIS, G., “Code-switching among bilingual Mexican-American women: towards an understanding of sex-related language alternation” in IJSL, Vol 17, 1977, pp 65-72.
- (36) CLYNE, M.G., Transference and Trigging: Observations on the Language Assimilation of Postwar German-speaking migrants in Australia, The Hague, Martinus Ni Jhoff, 1967.
- (37) VALDES-FALLIS? G., Art. Cit.
- (38) CLYNE, M.G. Op-Cit
- (39) GARDNER-CHOLORS, P. Op-Cit
- (40) Fukiawa Kia Bunzeki, Le Nkongo et le monde qui l'entourait. Cosmogonie Kongo, traduction de Zamenga B., Kinshasa, ONKD, 1969
- (41) KEBAKELE Mubiayi, Op-Cit, P. 53.
- (42) LEYA Kayembe, L'emprunt lexical ..., Op-cit., p56
- (43) NGOMA BINDA, P., Zamenga Batukezanga. Vie et oeuvre, Kinshasa, SPA, 1990, p14.
- (44) Id., Op-cit, p16
- (45) Id., Op-cit; p17
- (46)
- (47) VALDES-FALLIS, G. art.cit.
- (48) PORTANTE, J., « Le sacrifice de la langue maternelle », in BOUHDIBA, A., Op-cit, pp116-124
- (49) Id., art. cit.
- (50) LOPES, H., “Mes appartenances et mon écriture « in BOUHDIBA, A., Op-Cit, pp11-17.
- (51) Id., art.cit
- (52) Id., art.cit
- (53) ENO BELINGA, S.M., Comprendre la littérature orale africaine, SI, ed. Saint Paul, 1978, p116.
- (54) Id., Op.cit, p123.
- (55) Id., Op.cit, p119.
- (56) NGOMA-BINDA, P. Id., Op.cit, p71.
- (57) Lire à ce sujet Kilanga Musinde et al, ...
- (58) NGOMA-BINDA, P., Id., Op.cit, p72.
- (59) NDUNDU Kivuila, “Zamenga Batukezanga”, in Salongo spécial (journal) édition du 14-20 nov. 1985.
- (60) NGOMA-BINDA décrit ce succès en ces termes : « Zamenga est l'écrivain Zaïrois le plus connu, le plus lu et, sans doute, le plus accrochant ou, en tout cas, le plus étonnant. Il n'est pas de jeune élève, depuis 1971, qui ignore ce nom ou qui n'ait lu l'un ou l'autre de ses livres. La plupart de ses nombreux écrits littéraire ont été plusieurs fois réédités », cfr. Ngoma-Binda, P. Op.cit. 9.
- (61) LUKUSA Menda, T., « La décennie Poétique 90 » in lettre de la DWB, numéro spécial consacré à la littérature congolaise en question(s).
- (62) BUKASA Nkashama, B. „Tshitenge Nsana entre l'oral et l'écrit“, in La Lettre de la DWB ... Op-cit. p64
- (63) GAUVIN, L. Les langues du roman... Op-cit.
- (64) BOUHDIBA, A., Op-cit.
- (65) ILUNGA Yolola Talwa, Op-cit. P63.
- (66) SONY LABOU Tansi, Cité par JL JOUBERT, art.cit.
- (67) PERRET, D., « Termes d'adresse et d'injure », in Cahier de lexicologie, n° 12, 1968, pp3-13
- (68) CONDE, M., Séjour, ET, Paris, Didier, 1972

**PRE-TEXTE, CO-TEXTE ET HYPER-TEXTE OU LIEUX D'ANALYSE DU TEXTE FRANCO-
AFRICAINⁱ.**

**EDEMA Atibakwa Baboya,
CELTA/Kinshasa, LLACAN-CNRS/Villejuif**

Le propos qui suit a pour objectif de situer les lieux d'analyse d'un matériau, à la fois linguistique et littéraire, oscillant entre deux univers sociologiquement contigus et structurellement différents. C'est la mixité sociolinguistique du français avec les langues locales africaines qui lui donne naissance. Mais son analyse habituelle nous paraît écartelée entre littérature et linguistique. Il serait temps de rapprocher les deux démarches.

Certes sa problématique se pose au linguiste de façon différente de celle qui se pose au critique littéraire, mais nous croyons que les deux problématiques ne sont pas opposées. Elles doivent être plutôt complémentaires, parce qu'elles partent toujours d'un même constat : le texte africain francophone se trouve à une double intersection.

Pour le linguiste, le texte africain francophone est à l'intersection d'au moins deux langues ou du moins des deux groupes de langues ; d'un côté une langue étrangère européenne (anglais, français...), de l'autre la langue ou, très souvent, les langues locales africaines.

Pour le critique littéraire le texte franco-africain se trouve catalogué en un lieu atopique à partir du moment où il ne fait pas partie de la littérature française (mais seulement « d'expression »), selon la formule consacrée. Ne partageant pas le même univers sémiotique que celui de la France, la littérature africaine francophone est tributaire d'une nationalité culturelle différente de la langue qui lui sert pourtant de support. Intégrée, certes, dans la vaste francophonie, elle reste en dehors de la littérature française, demeurant toujours prisonnière de la nationalité de l'auteur. A l'extrême, elle serait même sans nationalité.

Souvent taxée d'hybride, à cause, d'une part, des manifestations linguistiques ou stylistiques visibles ou invisibles des langues substrats de l'auteur, lesquelles altéreraient l'authenticité ou la pureté de la langue françaises, et, d'autre part, de sa double appartenance culturelle, elle se trouverait comme à un carrefour, laissant au lecteur le choix de la direction à prendre.

Pour d'aucuns, elle serait déjà une traduction, du moins pour une large part ; une traduction de sa culture et partant de sa langue ou du moins des éléments qui y sont maintenus par la volonté (esthétique) de l'auteur ou par nécessité linguistique ou culturelle²⁹⁸.

Par ailleurs, se trouvant hors d'atteinte pour une bonne partie de la population africaine dont elle est en partie issue (du moins quant à sa matière ou à ses personnages), la barrière linguistique que constitue le français lui interdit de se proclamer authentiquement africaine, parce qu'elle ne s'adresse pas à la langue de la masse. Elle n'a alors de portée réelle sur aucun territoire, ni africain, ni français. Les présupposés qu'elle contient lui enlèveraient alors dans ces conditions toute revendication d'un espace unique ou d'une originalité propre, à moins de considérer cette (non) situation comme une originalité.

L'écrivain africain souffre ainsi d'une double solitude ; solitude vis-à-vis du public dont il est originaire et dont il prétend être le témoin, solitude vis-à-vis des détenteurs légitimes de sa langue de production. Il se trouve ainsi assis entre deux chaises.

D'où la nécessité de démêler les fils de la trame en recourant à ce que Lafont (1976 ; 1978) appelle *praxématique* c'est-à-dire "l'étude des phénomènes dynamiques du langage et les processus de production de sens". Pour y parvenir, nous avons opté pour trois instances suivantes : le *pré-texte*, le *co-texte* et l'*hyper-texte*, trois axes solidaires que nous définissons et développons *infra*.

Mais disons-le tout de suite, cette étude ne se présente pas comme une tentative d'analyse ou de critique littéraire, même si on y relève un relent de méthodologie herméneutique. Notre but est de faciliter la compréhension du texte franco-africain, à défaut de poser les problèmes de traduction proprement dits vus dans la globalité du problème.

Cette étude se présente uniquement comme une grille d'analyse textuelle à visée lexicale.

Du texte et des notions annexes

Avant d'en arriver à la définition de ce que nous entendrons ici par les trois mots choisis, il est bon de rappeler, et ce n'est pas banalité comme on le verra, la définition habituelle des mots *texte*, *co-texte*, *hypertexte* et *prétexte*, ce qui nous permettra de mieux situer les notions que nous avons retenues même si cela paraît quelque peu trop

²⁹⁸ Cf. Edema A.B., *Les xénismes dans les romans africains : entre citations, traduction et créativité lexicale* (à paraître).

scolastique²⁹⁹.

I.1. Le texte

La notion de texte est à la fois simple et complexe. Simple puisqu'il suffit d'ouvrir un dictionnaire pour y lire la définition la plus précise sinon la plus banale du mot (étymologie *tissu*.) La notion du texte est aussi très complexe depuis que son approche, après la littérature et la linguistique, s'est ouverte à plusieurs domaines auxquels on ne se serait pas attendu de prime abord : histoire, sociologie, psychologie, psychanalyse, anthropologie, philosophie, exégèse, théologie, sémiotique... A ouvrir les livres qui traitent de la notion de texte, cela donne du vertige. Car " le mot *texte* recouvre un nombre d'acceptions qui augmente de publication en publication, à mesure que s'affinent les instruments d'analyse et qu'émergent dans la théorie littéraire les acceptions issues de la recherche en psychologie, en sociologie, en pédagogie ou en théorie de la communication " (Pastor, 1981 : 34.)

Pour aller vite, retenons avec Pastor (1981 : 37) que " le texte doit nécessairement être à la fois un *discours*, au sens que le linguiste donne à ce mot, et un *récit*, au sens où l'entendra le critique littéraire. " De même, souscrivons à la définition de Kristeva (1969 : 218) pour qui, " produit de la langue, le texte n'est pensable que dans la matière linguistique et, comme tel, il relève d'une théorie de la signification. " Nous prenons donc le texte comme une structure des signes linguistiques dans le cadre de la littérature africaine francophone. Mais la littérature étant un domaine d'appréciation idéologique, " il n'existe pas de critères stricts permettant de classer les textes " (Mateso, 1986 : 28.) Le texte dont il sera question ici englobera tant les bonnes que les mauvaises littératures, ce que certain critique littéraire appelle plutôt les " contre-littératures³⁰⁰ . "

I. 2. Le prétexte

Le prétexte n'entre pas, à notre connaissance, dans le vocabulaire littéraire. Mais l'étymologie du mot donne le sens suivant : " motif spécieux mis en avant pour cacher le motif réel d'une action. " Barthes ne disait-il pas que " tout texte est un prétexte pour écrire un autre texte ? "

Pour des raisons opératoires, nous avons exclu de parler de *métatexte*³⁰¹, instance qui peut légitimement concerner l'analyse du texte littéraire. Pour nous, cette instance de compréhension du texte est beaucoup plus sémiotique que linguistique. Le métatexte étant le texte en compréhension/extrapolation (cf. *infra*), il participe moins du texte que les autres instances. Le métatexte oblige le lecteur à faire partie de l'écriture ou plus exactement le métatexte réveille chez le lecteur une envie d'écrire. Par ailleurs " le métatexte ne dit pas : " voici ce que vous cherchez " mais : " cherchez, et cherchez ailleurs " " Baetens (1987 : 16.) Le métatexte dirige vers " ce texte plus secret que chacun de nous porte en soi " (Genette, 1982 : 241.) En définitive le métatexte n'est pas un tissu des structures linguistiques.

I.3. Le co-texte

Terme d'usage linguistique, le co-texte est simplement défini par Kerbrat-Orecchioni³⁰² comme " le voisinage textuel " (des groupes nominaux, collocations, locutions...) C'est l'environnement immédiat des mots dans le texte, la " référence relative au contexte linguistique, son environnement verbal ou extra-verbal. " C'est plus le " contexte verbal " qui définit pleinement le co-texte. Chez Kerbrat-Orecchioni le co-texte inclut le trope (la métaphore, la litote, l'ironie etc.)

I.4. L'hypertexte

Genette entend par hypertextualité " toute relation unissant un texte B (que j'appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, *hypotexte*) à un texte antérieur sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire " (Genette : 1982 : 11-12.)

Selon Jeandillou (1997 : 132) " l'hypertexte est le principe grâce auquel la fabrication d'un texte peut dériver d'un texte précédent [...] qui se trouve transformé ou simplement imité. Le rapport n'est plus celui d'un commentaire mais plutôt d'une reprise, le texte nouveau se lisant à la fois pour lui-même et par rapport au modèle qu'il réécrit. "

²⁹⁹D'autres mots formés autour du terme " texte " sont les suivants : architexte, épitexte, phéno-texte, antitexte, avant-texte (africanisme congolais = avant-propos), contexte, contretexte, hors-texte, hypotexte, intertexte, non-texte, palintexte, paratexte, péritexte, protexte, transtexte. Pour plus de détails, cf. Baetens, Kristeva, Genette.

³⁰⁰ Cf. Bernard Mouralis, 2000, *Les Contre-littératures*, Paris, PUF.

³⁰¹ Le problème épistémologique de savoir si le méta-texte fait partie du texte au même titre que les autres instances retenues est très délicat. Nous préférons renoncer à répondre à la question. En fait, c'est parce que la dimension de l'esthétique littéraire est purement écartée de notre préoccupation.

³⁰² Kerbrat-Orecchioni (1997), *L'implicite*, Paris, Armand Colin, p. 35.

L'hypertexte est une imitation, une transformation simple ou indirecte d'un texte préexistant. Ainsi *l'Odyssée* (texte grec) a conduit à deux transformations. La première par Virgile vers *l'Énéide* (texte latin) et la seconde par Joyce vers *Ulysse* (texte anglais.) L'hypertexte prend donc " la suite d'une [autre] œuvre, en [en] prolongeant l'intrigue." Il remploie les " mêmes personnages en les plaçant dans des situations nouvelles." La *parodie*, au sens littéraire du terme, le *pastiche*, *l'imitation* de style (d'un auteur) relèvent de l'hypertexte.

Du pré-texte à l'hyper-texte

Nous allons maintenant définir à notre manière ces trois notions qui correspondent schématiquement à trois moments suivants : écriture, lecture et explications (cf. *infra*).

Les trois instances retenues nous permettent de mettre un dispositif théorique qui précise cette recherche, à savoir que le français en contact, que le texte français fait apparaître dans la littérature écrite, est un phénomène à la fois triptyque et traductionnel, partant de langues et de cultures africaines vers le français. Cette disposition n'est qu'un itinéraire qui nous sert de cadre opératoire et spatial afin de donner une assise théorique à notre hypothèse et de mieux situer le français d'Afrique.

Ces trois moments font ainsi apparaître le texte comme un arc. Cet arc va de l'intention à la compréhension, de la connotation à la dénotation, du " je " à " nous ", en passant par le support visuel qu'est le co-texte. Et comme seul le co-texte nécessite explication, on comprendra qu'il demande traduction, si minime soit-elle.

Nous pouvons les présenter en synopsis comme suit :

pré- texte	+	auteur	=	écriture
co-texte	+	lecteur	=	lecture
hyper-texte	+	personnage	=	compréhension.

10. Pré-texte, co-texte et hyper-texte ou les lieux du texte

Pour mieux éclairer ces notions, nous dirons que le texte en genèse (et en fécondation) s'appellera *pré-texte*, le texte en action s'appellera *co-texte* et le texte en explication s'appellera *hyper-texte*. En un mot nous dirons que le prétexte est la source du texte, le co-texte en est le courant et l'hypertexte est, non pas l'aval comme on s'y attendrait, mais la remontée vers la source, la traversée verticale et horizontale du texte, tant dans sa profondeur que sur sa longueur.

En lisant de façon horizontale le schéma de Jakobson sur la théorie de la communication, le *destinateur* sera le lieu du *pré-texte*, le *message* (avec ses modificateurs que sont le *contexte*, le *contact* et le *code*) le lieu du *co-texte* et le *destinataire* le lieu de l'*hyper-texte*.

Soit donc le schéma linguistique de Jakobson ci-après :

CONTEXTE
 DESTINATEUR -----MESSAGE-----DESTINATAIRE
 CONTACT
 CODE

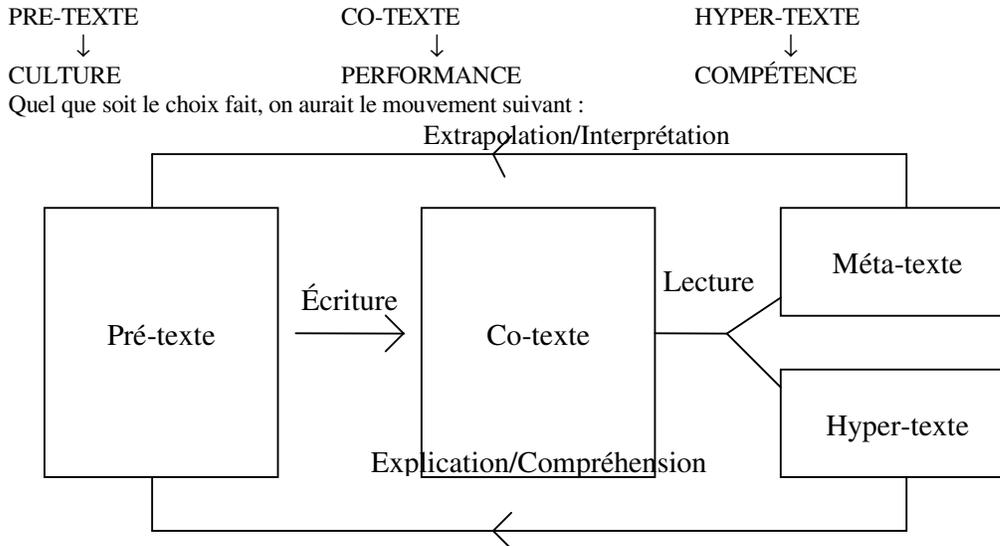
En les mettant respectivement en dessous de chaque topos retenu par Jakobson, nous aurons donc le schéma suivant :

DESTINATEUR	CODE	DESTINATAIRE
↓	↓	↓
PRÉ-TEXTE-----	CO-TEXTE-----	HYPER-TEXTE
↓	↓	↓
NIVEAU GÉNÉTIQUE-----	NIVEAU PLASTIQUE-----	NIVEAU ARCHEOLOGIQUE

Nous voudrions tirer argument de la comparaison avec cette triade pour dire que le prétexte est l'ensemble de ressources dont dispose l'auteur, le co-texte son acte écrit et l'hyper-texte la remontée vers le texte.

Le pré-texte est un ensemble d'ingrédients concocté par le destinateur, le co-texte englobe certes le contexte, le message, le contact et le code mais il privilégie ce dernier et l'hypertexte relève du destinataire.

Nous pourrions tout aussi présenter notre triade de la façon suivante :



Est-il besoin d'expliquer davantage ce schéma ?

Le cheminement du texte comporte, nous l'avons dit, trois bornes qui ont été nommées *écriture*, *lecture* et *compréhension*. L'écriture est la sélection et l'organisation des prétextes. La lecture est la navigation dans le co-texte. La compréhension est la re-connaissance du texte par hyper-texte.

Le pré-texte est le fonds du texte. C'est une banque, à la fois individuelle et collective, des données linguistiques et culturelles. C'est un ensemble de matériaux mémorables et non effaçables, non ordonnés, non organisés et dont certains éléments ne sont pas toujours explicites ou conscients dans la tête de l'auteur. Bref le pré-texte est la somme d'expériences au double sens du mot *expérience* de la langue allemande qui a deux mots pour la traduire : *Erfahrung* ; « expérience reçue » (du verbe *fahren* « voyager ») et *Erlebnis* « expérience vécue ». Le pré-texte indique d'où vient le texte ; il est *mythologi(que)*. Il s'analyse par la critique littéraire, assistée par la linguistique, la sociologie, l'histoire... Il englobe aussi bien les affects que les souvenirs d'enfance de l'auteur. Grille de références mises en mémoire dans laquelle, inconsciemment ou non, l'auteur puise pour construire son co-texte, le pré-texte est cependant pluriel.

Le co-texte est la manifestation, la matérialisation ou plus précisément l'organisation des éléments puisés dans cette banque. Le co-texte montre ce qu'est le texte ; il est *syntagm(atique)*. Il s'appréhende uniquement par l'analyse structurelle. Le même co-texte peut changer de sens dans des contextes linguistiques différents.

Fond du texte, l'hyper-texte est une troisième dimension du texte qui ne fait que lui donner plus de clarté, plus de lisibilité. L'hyper-texte dénoue ce que ne lit pas un lecteur avisé ; il est *paradigm(atique)*. De ce fait, il est éminemment traduction (synonymie dans un discours monolingue) ; il clarifie, puisque le co-texte n'est pas auto-explicatif ou compréhensible d'emblée, du moins pour certains d'entre eux. Il relève du comprendre et de l'expliquer, c'est-à-dire du savoir et du faire-savoir.

Hyper-texte et méta-texte

Le schéma présenté *supra* comporte deux flèches extérieures venant, l'une du méta-texte, l'autre de l'hyper-texte et convergeant toutes vers le pré-texte. D'un côté le méta-texte revient au texte par l'interprétation-extrapolation, de l'autre l'hyper-texte l'éclaire par l'explication-compréhension.

Toutefois, la lecture de ces flèches ne doit pas induire en erreur : ni le méta-texte ni l'hyper-texte ne saute le co-texte pour parvenir au pré-texte. Bien au contraire, par différentes balises, le co-texte ouvre au pré-texte, de façon évidente si possible, ou de façon cachée. De même l'hyper-texte ne permet d'entrer dans le pré-texte que via le co-texte.

Nous allons brièvement, à la suite de Ricoeur (1986), tirer les conséquences de ces deux différents retours vers le texte, l'un plus sémiotique que linguistique (méta-texte), l'autre plus linguistique que littéraire (hyper-texte.)

Bien que relevant tous deux de la lecture, nous avons séparé le méta-texte de l'hyper-texte. Cette distinction est empruntée à Ricoeur (1986 : 137 et sqq.) lui-même l'ayant tirée de Wilhelm Dilthey. Nous sommes en effet d'accord avec Ricoeur pour admettre que l'explication est, linguistiquement parlant, d'ordre structurel. L'explication se base sur les modèles proprement linguistiques. En tant que lecteur, nous pouvons expliquer le texte "par ses rapports internes, par sa structure." (Ricoeur, 1986 : 145), c'est-à-dire par rapport aux unités constitutives de la langue qui posent problème. Linguistiquement, il ne devrait y avoir qu'une explication, alors que le méta-texte peut générer plusieurs interprétations. On peut clore l'hyper-texte à une seule explication, contrairement au méta-texte.

Le méta-texte est, lui, interprétation. Il est le siège du *moi*, du JE. Disons qu'il est beaucoup trop subjectif pour faire partie intégrante du texte, du moins linguistiquement parlant. Le méta-texte ne renvoie pas au cœur mais aux alentours du texte. Il relève de la psychanalyse (Coirier, Bergez.)

Les données du pré-texte (du moins une très bonne partie des pré-textes), du co-texte (totalement) et de l'hyper-texte sont des données objectives, du moins traçables. Comme "lire, c'est, en toute hypothèse, enchaîner un discours nouveau au discours du texte", il s'en suit que l'interprétation sort du texte même s'il rebondit sur lui. Dès lors, l'interprétation procède plus des sciences humaines non linguistiques (psychologie, sémiotique, psychanalyse, etc.) que de la linguistique textuelle. En gros, l'explication est intra-textuelle, et l'interprétation est extra-textuelle ; l'explication demeure dans le texte alors que l'interprétation sort du texte et conduit éventuellement à une nouvelle écriture. La compréhension mène à la satisfaction ou à la non satisfaction du lecteur alors que l'interprétation conduit à l'action. Du coup les différentes mises en scène d'une même pièce de théâtre, sont à la fois traduction et interprétation³⁰³.

L'objet de l'explication étant, à strictement parler, matérielle, ce qui nous intéresse pour l'heure ce sont les structures linguistiques et la façon dont l'auteur les déguise ou les maintient telles quelles dans un texte polygénétique. Ce qui nécessite donc une traduction, un hyper-texte. L'objet de l'interprétation est philosophique et, pour ainsi dire, spirituelle et non littérale. L'explication est du ressort de la théorie du système linguistique et du rétablissement de l'information implicite ; la compréhension est du ressort de la réceptivité et donc de l'inférence. "Puisque qu'un texte "ne dit pas tout", le rétablissement inférenciel de l'information implicite constitue un processus capital de la compréhension" (Coirier, e.a., 1996 : 104). Le méta-texte, se basant sur des inférences (qui peuvent être vraies ou fausses), sur ce que l'auteur *a voulu dire*, tâtonne. L'hyper-texte, se basant, sur ce que l'auteur *écrit effectivement* (co-texte), déplie les nœuds visibles du texte.

Le pré-texte

Comme nous l'avons dit, dans le contexte africain, il y a plusieurs pré-textes que nous allons illustrer comme suit. Mais nous insisterons longuement sur le premier pré-texte car, en tant qu'ensemble de matériaux de construction, il est le plus déterminant dans notre grille.

Prétexte 1 : le multilinguisme

En Afrique noire, le monolinguisme constitue l'exception et le multilinguisme la règle. De ce multilinguisme et des situations sociolinguistiques de *discontinuité interlinguistique* ou de *continuité interlinguistique* (Lafage, 1998) ou de *continuité* et *convivialité*, de *divergence* et *convergence* (Dumont & Maurer, 1985) dans lesquelles le français cohabite avec les langues africaines la situation ne peut être que complexe.

Dans Edema (1998) nous relevons qu'en réalité, si le français est en conflit de rôles avec les langues locales il est cependant en *coexistence allocutive* avec elles, car, du point de vue de leur usage, les locuteurs bilingues de cet espace peuvent aisément passer de l'un à l'autre système. Il y a donc ici *concomitance d'emploi* dans (presque) tous les domaines, ce qui n'est pas le cas pour un Français, même bilingue.

Devant cet éventail complexe, quelle est l'attitude de l'écrivain africain ? Le vécu du français en Afrique multilingue est tel que la frontière entre plusieurs langues ou plusieurs niveaux de langue est tantôt nette, tantôt fuyante. Ce qui ne saurait lui donner une totale liberté linguistique, ce que Queneau (1965 : 65) avait déjà remarqué en France : « *avant d'écrire, l'écrivain choisit, autant que possible, la langue dans laquelle il va rédiger ce qui lui semble nécessaire d'être dit. Le problème paraît simple, il ne l'est pas tellement* ». Voilà pourquoi il y a tant de xénismes dans les écrits des écrivains bilingues.

Prétexte 2 : littérature orale africaine

Y a-t-il une vraie continuité entre littérature orale africaine et littérature écrite francophone ? Il faut lire, entre autres, Ngandu (1987) pour répondre à question.

A défaut d'être des traductions pures et simples, dans la situation où on aurait sous la main à la fois le texte de départ en langue africaine et à la sortie son équivalent en français, la littérature orale africaine se caractérise des deux

³⁰³Tout comme, dans beaucoup des cas, quand un roman est porté à l'écran.

façons dans son passage de l'oral à l'écrit et dans sa traduction en français :

- soit ce sont des traductions des épopées, des contes, etc. à l'image des écrits de Birago Diop³⁰⁴, Djibril Tamsir Niane³⁰⁵ ou de Camara Laye³⁰⁶ et bien d'autres ; dans ces cas ils sont explicites ;

- soit il faut attendre l'analyse des critiques littéraires du genre à laquelle se livre Ngandu³⁰⁷ (1985). Dans ce dernier cas, ils sont cachés³⁰⁸.

Dans Devésa (1996 : 359), un texte de Sony Labou Tansi est judicieusement intitulé " Les sources kongo de mon imagination ". Une phrase résume à elle seule la situation de l'écrivain bilingue : " j'ai déjà dit que nous voyageons et que notre terre voyage avec nous où que nous allions ". On pourrait interpréter le sens du mot " terre " comme étant l'ensemble de " pré-textes " qui s'impriment de façon plus ou moins visible dans le texte, bref ce qu'on appelle culture.

Ce n'est pas tant la non maîtrise de la seconde langue de l'écrivain bilingue, ce que Ngandu appelle " les signes apparents d'une mémoire intemporelle " qui font partie de ce que nous nommons pré-texte.

Mais cette situation n'est pas spécifiquement africaine. Ricard l'a constaté dans l'écriture de Kafka : " Kafka n'écrit pas en yiddish mais en allemand. Il connaît la tradition orale yiddish mais il s'insère dans la tradition écrite allemande. Seulement, à l'intérieur de cette tradition, de cette littérature, il produit un texte qui met en question les autres textes [allemands]. Il se veut texte mineur parce qu'il s'expulse lui-même de la langue qu'il a pourtant choisie " (Ricard, 1976 : 108.)

Tout comme Flotow (2000 : 65) s'en est aperçue en traduisant un texte allemand en anglais dont l'auteur est d'origine turque : " le lieu de l'action du roman, les personnages, les proverbes et les rites religieux et culturels sont turcs ; il en est de même pour la structure des phrases, les jeux des mots et les images. Traduire de l'allemand a consisté à traduire une traduction."

Le terme qu'emploie Flotow (2000) pour caractériser la nature hybride d'une telle écriture est *zwittertext*³⁰⁹ terme qu'elle traduit littéralement par l'expression anglaise, " hermaphrodite text." On pourrait multiplier des exemples. Flotow (2000) s'y livre avec force détails.

Quand bien même on ne trouverait pas ou peu de traces de traduction interlinguistique (de langue à langue) chez certains auteurs africains, il demeure toujours ce que Jakobson appelle traduction intersémiotique, ne serait-ce que parce que les thèmes exploités, les personnages, etc. sont puisés dans le patrimoine culturel de l'auteur (cf. Ngandu, Kalonji).

Prétexte 3 : lectures antérieures

Souvent révélée par les critiques, parfois admise par les auteurs eux-mêmes, l'influence des lectures antérieures des écrivains sur leurs écrits constitue le troisième pré-texte que le co-texte peut ne pas dévoiler mais qu'il faudrait mettre plus tard en hyper-texte pour la compréhension complète du texte. Cette influence confirme le principe selon lequel nul ne peut écrire s'il n'a déjà lu. Seul le critique littéraire peut facilement le déceler.

Par exemple : " c'est à Homère que Hugo doit toute son inspiration historique, c'est-à-dire " passéiste." C'est à d'autres qu'il doit *la Légende des siècles*." (Queneau, 1965 : 141.) De même, " *Notre Dame de Paris* est une des innombrables filles de *l'Illiade*. Les analogies peuvent paraître lointaines, et pourtant il ne s'agit là, à travers le pittoresque *historique* des personnages, que du développement des mêmes thèmes, ou caractères, ou comportements humains " (Queneau, 1965 : 142.)

Aussi, du point de vue du style, un critique littéraire (Ngal, 1982 : 134.) peut-il reconnaître « les truculences rabelaisiennes et ubuesques dans *La vie et demie* et *L'État honteux* » de Sony Labou Tansi.

Dans son postface à *Ethiopiennes*³¹⁰ intitulé " Comme les lamantins vont boire à la source " Senghor l'avoue sans honte : " pourquoi le nierais-je ? [...]. Je confesserai même - Aragon m'en donne l'exemple - que j'ai beaucoup lu, des troubadours à Paul Claudel. Et beaucoup imité. " (p.155)

C'est à la suite de " suggestion de certains critiques de mes amis " mais aussi " pour répondre à leurs interrogations et aux reproches de quelques autres " qui les accusent de sentir " français " ou d'imiter les grands poètes français que Senghor, tout en reconnaissant cette influence, est obligé de révéler ses sources d'inspiration et d'indiquer la matrice africaine de ses poèmes et celles des autres écrivains africains ou antillais (principalement A. Césaire) : " les poètes nègres [...] sont, avant tout, des " auditifs ", des *chantres*." (p. 159.) Et il se souvient de son canton : " quelques

³⁰⁴ *Les contes d'Amadou-Koumba*, Paris, Présence Africaine.

³⁰⁵ *Soundjate* ou l'épopée mandingue, Paris, Présence Africaine.

³⁰⁶ *Kouma Lafolo kouma* ou *Le maître de la parole*, Paris, Presse-Pocket.

³⁰⁷ " Tout le roman *Les soleils des Indépendances* est construit presque exclusivement sur la présence équivoque des mythes des traditions anciennes " (1985: 30-31.)

³⁰⁸ La littérature orale africaine se comporte donc dans le texte français de la même façon que les particularismes africains. Soit elle est explicite, soit elle est cachée.

³⁰⁹ *Zwitter* étant un mot allemand signifiant " gazouillement des oiseaux. "

³¹⁰ Cf. L.S. Senghor, 1974, *Poèmes*, édition critique et commentée par Papa Gueye N'Diaye, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, p. 154 et suivantes.

villages *sérères* perdus parmi les *tanns*, les bois, et les champs” etc. Et il conclut : “ si l’on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l’Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source de Simal ” (p. 156.)

C’est peut-être ce reproche (de trop sentir “ français ”, de ne pas être “ incarné ” pour employer l’expression du même Senghor) qui obligera plus tard certains écrivains africains à (trop ?) “ tropicaliser ” leurs écrits (Amadou Kourouma, Sony Labou Tansi, etc.)

Pré-texte 4 : souvenirs d’enfance

De nombreux romans sont des souvenirs d’enfance (*L’enfant noir* de Camara Laye) ou de la biographie plus ou moins romancée (*L’aventure ambiguë* de Cheik Amidou Kane.) Les preuves testimoniales de la présence de ces éléments ne sont pas toujours visibles dans le texte entier, mais l’auteur émaille probablement son texte des épisodes ou des scènes qui viennent de ses souvenirs, même si la longueur de ceux-ci n’autorisent pas à classer le texte d’autobiographie.

Le pré-texte 5 : faits de société

L’écrivain est toujours témoin de sa société, plus encore l’écrivain africain. C’est bien pourquoi, rares soient les auteurs africains dont les écrits sont des fictions. Ce sont toujours les faits sociétaux ou historiques (esclavage, colonisation, néocolonialisme, dictatures post-indépendances, incuries politiques, conflit de génération, etc.) qui constituent généralement la trame du roman africain.

Toutes ces alluvions pré-textuelles (multilinguisme, culture, lectures antérieures, souvenirs d’enfance. etc.) se dissolvent plus ou moins bien dans le corps du texte. Celui-ci deviendra co-texte (forme) que l’aval (réception ou lecture) ouvrira vers des horizons divers (méta-texte et hyper-texte.)

Le co-texte

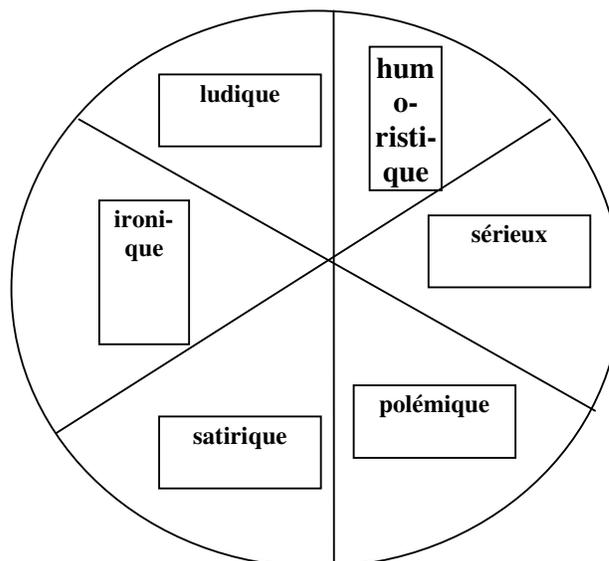
Le co-texte est une construction consciente et effaçable du texte. Tout ce qui est graphique est co-texte. C’est un matériel visible, plastique. Le co-texte est ce que Ricoeur appelle *composition*. Le co-texte étant défini comme un syntagme, il est, par voie de conséquence, structure. Il est tissu des figures linguistiques et métaphoriques. C’est pourquoi il est plurivoque et provocateur (au sens premier du mot latin *provocare*, *appeler à la voix*, c’est-à-dire à la discussion) ; on doit donc dire qu’il appelle à plusieurs voix.

Le co-texte signifie dans notre étude texte hybride, collocations, locutions, expressions, proverbes, figures de style... donc d’origine étrangère que l’écrivain intègre dans son texte.

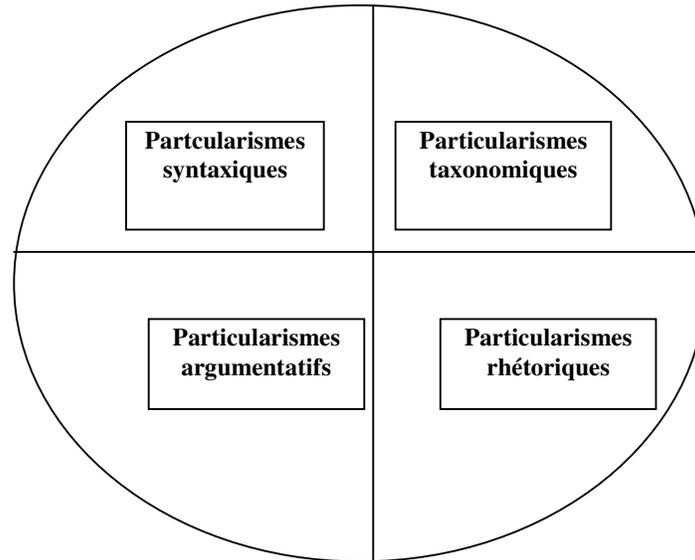
Comment classer les co-textes ?

Selon que nous nous placerons du point de vue littéraire, en empruntant à Genette (1982 : 37 et 39) et en modifiant ce qu’il appelle une “ rosace ”, nous aurons une distribution suivante :

Textes



Ce partage indique la manière de lire les différents co-textes. C'est une lecture fonctionnelle qui permet à Genette de classer les textes non pas en genres littéraires mais ce qu'il appelle les "pratiques hypertextuelles." Soit nous classifions nos co-textes comme nous l'avons fait dans Edema (1998), c'est-à-dire du point de vue linguistique. Dans ce cas nous aurons à faire, non plus à rosace de 6 cases mais à une rosace:



Soit, enfin, nous classifions les co-textes du point de vue rhétorique en suivant Kerbrat-Orecchioni (1986 : 138-157) qui place le co-texte (ou les indices co-textuels) dans la lecture du trope (ironie, litote, métaphore, métonymie, synecdoque.)

Suivant son traitement, le co-texte, "d'une nature et d'une dimension très variables", "plus ou moins étroit ou large, explicite ou discret" "prend selon les cas" les formes suivantes :

- 1° commentaire métalinguistique (du genre ilote, euphémisme) ;
- 2° modalisateurs (adverbes intensifs, ironie) ;
- 3° anomalie combinatoire (métaphore, synecdoque) ;
- 4° contradiction interne à l'énoncé ;
- 5° interprétation tropique.

Concrètement, les co-textes sont donc les xénismes et tout ce qu'on a coutume d'appeler « particularismes lexicaux » du français. Aussi, il nous paraît inutile de d'en donner des exemples ici. Mais nous avons démontré ailleurs que ces xénismes ne respectent pas toujours le sens originels des langues dont ils sont issus. L'hyper-texte servira donc d'instance de restitution (s'il y a lieu) et d'explicitation du co-texte.

L'hyper-texte

Depuis plus d'une décennie, l'informatique a opéré ce qu'il n'est pas abusif d'appeler une révolution dans la recherche en sciences humaines, notamment dans l'analyse linguistique ou littéraire. La transformation dans les théories, la récolte, le traitement des données linguistiques ont été si spectaculaires qu'elles ont donné naissance à une discipline nouvelle, l'informatique linguistique ou linguistique computationnelle. L'intérêt que lui accorde maintenant le public de linguistes de plus en plus large, prouve assez son importance et son utilité. L'informatique permet maintenant de marier rapidement et de manier facilement l'analyse littéraire et la pédagogie.

Nous allons nous servir d'un de ses mots pour boucler notre tentative de caractériser le texte africain. Ce mot est, on l'aura deviné, *hypertexte*.

Pour beaucoup le mot hypertexte est uniquement un mot d'informatique. Et c'est vrai que le mot *hypertexte* est né dans les sciences informatiques. Mais, au départ, en tant que "un média d'abord littéraire", selon son inventeur, Ted Nelson. Il s'en est expliqué comme suit : "je voulais pouvoir écrire un paragraphe présentant des portes derrière chacune desquelles un lecteur puisse découvrir encore beaucoup d'informations qui n'apparaissent pas immédiatement à la lecture de ce paragraphe" (Laufer & Scavetta, 1992 : 42.)

Le mot hypertexte est une traduction provenant du sigle anglais HTML, *HyperText Markup Language* et désigne une norme Internet³¹¹ dont les auteurs sont Connolly T. et Tim Berners-Lee³¹². HTML est un langage de balisage de texte qui a été conçu pour formuler et écrire des pages Web. HTML est un langage (ou un formalisme) dérivé du langage SGML (*Standard Generalized Markup Language* - Langage normalisé de balisage généralisé.)

En informatique un hypertexte est tout simplement un fichier textuel contenant des “hyperliens.” Un hyperlien est une référence dynamique pointant sur une information (ou une ressource) qui se trouve en un lieu donné. Ce lieu peut être soit à l’intérieur du texte-même (comme une note en bas de page), soit à l’extérieur du texte-même (comme dans un autre document sur le même site Web ou dans un document donné d’un site Web éloigné et branché sur Internet.) On dit alors qu’un texte est un hypertexte lorsque ce texte contient des hyperliens tel que tout lecteur puisse retrouver dynamiquement toute information référencée en cliquant sur ces hyperliens.

Par conséquent, quand on dit qu’un texte est un “hypertexte” cela signifie que c’est un fichier textuel dont le contenu est formalisé selon les conventions (ou les règles) de marquage du langage HTML³¹³.

“Le mérite de l’hypertexte serait de permettre la “navigation” d’un écran à un autre par l’analogie. Il mimerait ainsi le fonctionnement associatif de la mémoire biologique” Laufer & Scavette (1992 : 48.)

Pour Laufer & Scavette (1992 : 48) “l’hypertexte sera le tapis volant qui transporte le voyageur à travers un univers d’objets uniques et irremplaçables.”

Dans le cadre de cette étude, l’hyper-texte se définit comme tout discours qui commente et éclaire le texte, plus précisément le co-texte. C’est une fenêtre qui ouvre sur les non-dit significatifs du texte, ses interlignes (dans le sens de “comprendre entre les lignes”), ses allusions, ses clins d’œil... ses métaphores. C’est une “médiation opérée par la lecture entre le monde du texte et le monde de lecture” (Ricoeur, 1985 : 12.)

Quelle que soit la langue de cette médiation, l’hyper-texte est le passage obligé pour comprendre les parties non transparentes du texte. Dans ce cas l’hyper-texte peut être soit la *traduction interlinguistique*, soit la *traduction intralinguistique*, selon la distinction qu’en a faite Jakobson (1963 : 78.)

En effet, d’après Macnamee (1999 : 280) l’acte de traduction et de l’interprétation serait comparable “à la réexpression du contenu interlingual.” De même pour Seleskovitch & Lederer (1986 : 18) il est légitime “de penser que le processus de la communication tel qu’il s’effectue à l’intérieur d’une seule et même langue est le même que celui qui relie le traducteur à son texte original, puis sa traduction au lecteur qui en prend connaissance.”

D’après la méthode que Macnamee (1999) propose, l’hyper-texte apparaît comme la meilleure façon de rendre possible “la structuration en niveaux d’analyse”. “Il y a maintenant la possibilité de niveaux de texte qui ne se remplacent pas ni se s’effacent, mais qui se complètent et qui s’appellent les uns les autres” (Macnamee, 1999 : 292)

Il apparaît donc que l’exploration de la traduction et de l’explication linguistique va reposer spécifiquement sur des structures linguistiques spécifiques. Celles-ci seront considérées comme des unités hypertextuelles.

Les études de Ngandu (1985) et de Kalonji (1992) sont des hyper-textes. Celle de Ngandu est du point de littéraire, celle de Kalonji développe le point de vue linguistique. D’où les trois moments déjà évoqué *supra* : écriture, lecture et compréhension³¹⁴.

Les trois moments du texte littéraire

L’écriture

Le moment de l’écriture est celui (de la solitude) de l’auteur, de la genèse, de l’engendrement du texte. L’écriture est une instance de la mise en place du texte. C’est la période de création, du mouvement du texte, du processus et des mécanismes mentaux qui conduisent à sa formulation, à sa production. Ce moment est celui des réminiscences. Il est plein de ratures, de reformulation, d’ajouts, de soustraction, de corrections. En empruntant le vocabulaire de la médecine, plus précisément celui de l’obstétrique, nous dirions que c’est le moment du travail, des douleurs de l’enfantement. L’écriture va ainsi de la gestation jusqu’à l’accouchement.

“Ainsi, les textes sont à envisager comme des *formules* de la signifiante dans la langue naturelle, comme des remaniements et des refontes successives du tissu de la langue” (Kristeva, 1969 : 225.) “Pour moi l’auteur n’existe qu’au moment où il produit et non au moment où il a produit” dit Barthes (Barthes & Nadeau, 1980 : 21.)

³¹¹Référencée RFC 1521.

³¹²Connolly T., Berners-Lee Tim., (1994), Hypertext Markup Language (HTML) : An SGML Application Conforming to International Standard ISO 8879 - Standard Generalized Markup Language, HTML Specification, Version 2.0, Released 1994-06-13, 150 p.

³¹³Nous remercions Laurent Bourbeau, linguiste et informaticien canadien, de nous avoir donné toutes ces précisions.

³¹⁴En forçant les choses on pourrait tout aussi bien accepter que le texte oral comprend également trois moments, même s’ils sont quelque peu simultanés ou concomitants : la *diction* serait de l’écriture orale, l’*audition* serait une lecture auditive (cf. lecture visuelle) et la *compréhension* qui est commune aux deux. Toutefois, cette dernière est plus rapide quand on reste dans sa langue maternelle et non dans une langue seconde.

La lecture

La lecture est alors le déchiffrement de l'écrit de l'auteur. L'écrit n'est, en définitive, qu'un *porte-texte* que l'auteur jette en pâture, pour que le lecteur vienne à l'auteur ou lise en lui-même. L'écrit ne sert qu'à entrer dans le texte. Ce n'est qu'un support graphique du texte. L'écrit est telle cette toile dont se sert le peintre pour imprimer ses couleurs. Le plus important n'est donc pas la toile (le tissu) mais les couleurs (les co-textes) auxquelles il faut rendre toutes leurs significations. Pour Charles (cité par Ricoeur, 1985 : 240) l'écrit est inachevé puisqu'il demande lecture. Le texte donne matière à lire.

Le moment du lecteur (ou de la lecture) est celui de la phénoménologie du texte, de sa surface. C'est celui de la consommation du fruit (= texte) qui ne mûrit qu'à la lecture. La lecture est alors dégustation du texte.

Il ne s'agit cependant pas d'une simple lecture-déchiffrement. Il s'agit de ce que Ricoeur appelle "lecture réfléchissante." "C'est en effet seulement par la médiation de la lecture que l'œuvre littéraire obtient la signification complète" (Ricoeur, 1985 : 230.) "La lecture devient ce pique-nique où l'auteur apporte les mots et le lecteur les significations" (Ricoeur 1985 : 247.) Nous dirons avec Proust³¹⁵ qu'avec le texte, l'auteur fournit aux lecteurs "le moyen de lire en eux-mêmes. De sorte que je ne leur demanderais pas de me louer ou de me dénigrer, mais seulement de me dire si c'est bien cela, si les mots qu'ils lisent en eux-mêmes sont bien ceux que j'ai écrits." Le texte a toujours une cible, au lecteur de la retrouver par la lecture.

L'écrit se présente ainsi comme un repas auquel l'écrivain invite le lecteur. A lui d'en apprécier la recette et de retrouver les ingrédients qui l'ont composé.

L'écrivain est le locuteur, et le lecteur est l'interlocuteur, si nous nous plaçons dans la théorie du discours. Le rapport entre l'écrivain et le lecteur est un peu le même que celui que nous avons soulevé dans Edema (1998) relatif à la rhétorique argumentative, à savoir que la rhétorique argumentative ne permet pas le dialogue immédiat au sens plein du terme. L'auteur et le lecteur ne sont obligés de se rencontrer.

La compréhension

En situation de langue seconde, lire ne suffit pas, car encore faut-il comprendre les collocations, les figures de style (expressions imagées, locutions, métaphores...), les proverbes (ou les termes techniques.) Puisque le texte n'est pas préexistant dans la tête de l'auteur, il est donc traduction des éléments que lui seul possède, même s'il partage certains, à des degrés divers, avec les lecteurs de sa communauté linguistique.

Le moment de la compréhension est celui du captage du sens, du signifié diraient les linguistes ; c'est celui de la trame diraient les littéraires. C'est de la découverte de soi, de l'auscultation et de la décultation du texte diraient les sémioticiens. C'est le moment de l'appréciation, de la comparaison avec d'autres textes déjà lus. C'est un miroir qui ne renvoie pas seulement la propre figure de l'auteur mais aussi celle du lecteur. Il est plein d'interrogations, de ruptures, d'incompréhension parfois, d'adhésion, de refus, etc.

C'est bien pourquoi comprendre le texte n'est nécessairement pas rejoindre son auteur (Ricoeur, 1985 : 199.) C'est le moment où le lecteur devient personnage, héros du texte, où il est action. Il "s'incarne" dans le texte. C'est ce qui explique les nombreux pastiches, mimo-textes et parodies qui complètent ou plutôt continuent le (premier) texte à leur manière, c'est-à-dire quand l'ancien lecteur devient nouvel auteur.

La compréhension est la remontée vers le texte. Pour que cette remontée soit aisée, la compréhension nécessite l'éclaircissement des zones d'ombre, des non-dit, des implicites et des xénismes (pour un texte multilingue.)

Conclusion

Tant au niveau linguistique que littéraire, le texte africain francophone comporte trois versions : la version pensée par l'auteur, définie ici comme pré-texte, la version produite (imprimée), le co-texte, et la version expliquée, que l'hyper-texte rendra plus claire pour qui ne comprendrait pas d'emblée. Ceci vaut sans doute pour tout auteur mais nous pensons que c'est plus accentué chez les auteurs bilingues et biculturels que chez les auteurs monoculturels (si tant est qu'il en existe). Placée sur ces trois plans, celui de l'exécution de l'œuvre, celui du dévoilement du texte et celui de son exploration, cette disposition relève à la fois de la progression du texte que de son articulation, de son itinéraire (démarche inductive) que de sa découverte (démarche déductive). C'est une visée purement pédagogique qui nous a guidé dans ce choix.

Les lieux d'analyse peuvent alors être situés en empruntant le vocabulaire aux psycholinguistes (Costermans, 1972³¹⁶). Nous concluons donc que le processus qui va de la production jusqu'à la compréhension du texte est formé de trois étapes suivantes :

- le pré-texte est l'*encodage central* du texte, à la fois neuro-psychologique, affectif, culturel et linguistique ;

³¹⁵Cf. *A la recherche du temps perdu. Le temps retrouvé*, Paris, Encyclopédie de la Pléiade, p. 1033.

³¹⁶Puisque "la psycholinguistique s'attache aux activités du locuteur et de l'auditeur" quand ils utilisent le code linguistique mais surtout "quand ils s'en servent pour générer et interpréter des messages" (Costermans, 1972 : 66.)

c'est un assemblage complexe d'éléments préalablement acquis qui élaborent le texte ; il est source de *production* ;

- le co-texte est l'*encodage moteur* (phonatoire ou graphique) qui relie et sépare l'auteur du lecteur, lesquels sont donc des interlocuteurs dont la médiation (ou la médiation) est assurée par le co-texte. Le co-texte est à la fois un signal (graphique ou sonore selon que le texte est écrit ou oral) et un code puisqu'il se base sur une langue donnée ; le co-texte ne sert qu'à *porter*, par décodage auditif ou visuel, le contenu du texte ; il transmet ; il est *produit* ou *corpus* ;

- l'hyper-texte est le *décodage central* " par lequel l'interlocuteur interprète le message en recourant à son tour au code linguistique " (Costermans, 1972 : 66.) Dans notre cas, nous l'avons vu, le code linguistique n'est plus unique puisqu'il faut recourir à la traduction de certaines lexies entremêlées linguistiquement et sémantiquement ; l'hyper-texte *fait comprendre* les substances enrobées.

En usant (ou en abusant) des termes proposés par Ferdinand de Saussure dans le domaine de la linguistique, disons que le pré-texte est diachronique (*à travers, partout* dans le texte), le co-texte est synchronique (*avec* le texte) et l'hyper-texte est anachronique³¹⁷ (*en arrière, à rebours* du texte.) Nous considérons ces trois instances comme des bornes socioculturelles et linguistiques du texte.

Le texte n'est donc plus un objet aussi autonome que les littérateurs ou les linguistes le voudraient. L'analyse du texte littéraire franco-africain réclame le concours conjugué au minimum des linguistes et des critiques littéraires. Les liens, maintenant acquis, de la linguistique et de la littérature, appellent cette rencontre. Débiteur des pré-textes, constructeur des co-textes, l'écrivain laisse à beaucoup (linguiste, critique littéraire, lecteur avisé) le soin de se livrer à l'exégèse du texte. Dès lors, ce dernier n'est plus appréhendable uniquement par le seul critique littéraire ni isolément par le lexicologue, car, ne l'oublions pas, quel que soit le niveau des connaissances linguistiques de départ du lecteur, tous les textes ne sont pas compréhensibles d'emblée.

Résumé de l'itinéraire du pré-texte à l'hyper-texte

Lieux d'analyse	Disciplines
Pré-texte : niveaux de recherche archéologique (sources immergées)	Histoire, sociolinguistique
Co-texte : niveaux d'analyse linguistique (données graphiques)	Lexicologie, lexicologie comparées critique littéraire
Hyper-texte : niveaux d'analyse littéraire et culturelle (explication)	Sémantaxe, stylistique et lexicologie comparées, textologie, sémiotique, sociocritique, psychanalyse

Références bibliographiques

- Baetens J., 1987, " Robert Pinget ou l'antitexte (comme) double ", dans *Texte et antitexte*, (Actes du 1er Colloque international du Centre de Narratologie Appliquée, 15 et 16 novembre 1985), Nice, *Cahiers de narratologie 1*, Université de Nice, Faculté des Lettres et Sciences humaines, pp. 9-17.
- Barthes R. & Nadeau (M.), 1980, *Sur la littérature*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble
- Bergez D. e.a., 1990, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas.
- Coirier P. e.a., 1996, *Psycholinguistique textuelle. Approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*, Paris, Armand Colin.
- Costermans J., 1972, " Le psycholinguiste, ses préoccupations et ses méthodes " dans *Cahiers de Littérature et Linguistique appliquée 5-6*, Lubumbashi, Université Nationale du Zaïre, pp. 65-72.
- Devésa J.-M., 1996, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan.
- Dumont P. & Maurer B., 1985, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Paris, EDICEF/AUPELF.
- Edema A.B., 1998b, *Etude lexico-sémantique des particularismes français du Zaïre*, Thèse de doctorat, inédit, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III).
- Flotow von L., 2000, " Life Is a Caravanserai : Translating Translated Marginality, a Turkish-German *Zwiterstext* in English ", dans *META 45-1*, pp. 65-72.
- Genette G., 1979, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil.
- Genette G., 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Giordan H. & Ricard A., (dir.), 1976, *Diglossie et littérature*, Bordeaux-Talence, Maison des Sciences de l'Homme.
- Jakobson R., 1963, *Essai de linguistique générale*, Traduction de Nicolo RUWET, Paris, Minuit.
- Jeandillou J.-F., 1997, *L'analyse textuelle*, Paris, Armand Colin.
- Kalonji Z.M.T., 1992, *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan.
- Kerbrat-Orecchioni C., 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin.
- Kristeva J., 1969, *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.
- Laufer R. & S, 1999, " Le rapporteur et l'interprète de conférence " dans *META 44-2*, pp. 280-294.
- Mateso L., 1986, *La littérature africaine et sa critique*, Paris, ACCT-KARTHALA.
- Ngandu K.P., 1989, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan.

³¹⁷Nul linguiste n'ignore ce que Saussure entend par *diachronie* et *synchronie* en linguistique. En revanche, Saussure ne parle pas d'*anachronie*, terme que nous utilisons ici dans son sens étymologique, pour compléter et harmoniser notre triptyque.

- Ngandu K.P., 1992, *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan.
- Ngandu K.P., 1985, *Kourouma et le mythe. Une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris, Silex.
- Pastor N., 1981, " Texte, non-texte, contexte et situation, de la typologie à la didactique de la langue ", dans *Texte et contexte*, Actes du XV^e Congrès (Limoges, 1979) de la Société des Hispaniques français, Limoges, Trames, Coll. Études Ibériques, pp. 33-42.
- Queneau R., 1965, *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, Gallimard.
- Ricoeur P., 1985, *Temps* cavetta D., 1992, *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, PUF, Collect. Que sais-je ?
- Lafage S., 1998, "Hybridation et "français des rues" dans A. Queffélec (éd.), *Alternances codiques et français parlé en Afrique*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, pp. 279-291.
- Macnamee T. *et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, Collect. Ordre Philosophique.

**DIFFERENTES FIGURES DU REALISME CHEZ JORGE LUIS BORGES, HENRY JAMES ET
TCHICAYA U TAM'SI : HASARD OU INFLUENCE ?**

**ACHUKANI OKABO
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
UNIVERSITE DE LUBUMBASHI**

INTRODUCTION

En vue d'établir un bilan tant soit peu réaliste de la littérature négro-africaine à l'ère de la mondialisation, cette communication se propose de considérer cette littérature non pas de façon isolée mais dans ses rapports avec d'autres littératures.

Pour ce faire, un choix judicieux d'un courant littéraire dénommé « réalisme » nous a semblé utile de par son importance attestée en Europe, dans les deux Amériques et en Afrique. La circularité de ses mythes comportant des cachets spéciaux et spécifiques à chacun des continents susmentionnés, la mobilité des écrivains de l'Amérique du Sud (Jorge Luis Borges, Miguel Angel Asturias, par exemple), de ceux du Nord (Henry James, Ernest Hemingway) vers l'Europe, devenue une tradition du voyage qui prend l'appellation du « Grand Tour », le déplacement des écrivains noirs de l'Afrique (Léopold Sédar Senghor, Tchicaya U Tam'si, Henri Lopes et bien d'autres) vers les Métropoles européennes, particulièrement Paris, et que Senghor cristallise par l'adage selon lequel les lamentins remontent toujours vers la source, tout cela peut faire croire à une influence mutuelle, réciproque des uns sur les autres.

Voilà les raisons qui motivent l'inscription de la littérature négro-africaine dans ce contexte d'appréciation de son bilan en rapport avec ces différents continents ; tout en recherchant donc la spécificité afférente à chaque type de littérature considérée autour de l'océan Atlantique, il y a lieu de distinguer les particularités suivantes :

1. Le réalisme « magique » en Amérique du Sud et chez Jorge Luis Borges ;
2. Le réalisme « social » en Amérique du Nord et chez Henry James ;
3. Le réalisme « symbolique » en Afrique Subsaharienne et chez Tchicaya U tam'si.

Enfin de compte, une conclusion générale ponctuera les résultats atteints par cette étude.

I. LE REALISME « MAGIQUE » EN AMERIQUE DU SUD ET CHEZ JORGE LUIS BORGES

Un bref aperçu sur la littérature latino-américaine permet aux anthologistes et critiques d'affirmer la tendance des écrivains américains à décrire « réalité magique ». Selon une idée d'Octavio Paz, le critique Guillermo Sucre écrit que « les meilleurs tentatives de la littérature latino-américaine sont celles qui consistent à fonder un monde ». (Guillermo Sucre, 1971 :70). Le « réalisme magique » Jacques Joset le définit non seulement comme un « essai d'adaptation à la prose des ressources stylistiques propres à la poésie, mais encore comme une vision mythique, hallucinée de la vie la plus quotidienne » (Jacques Joset, 1972 :107).

Monegal retrouve cette tendance chez Borges, lequel, grâce à l'invention d'un langage, arrive à créer un « univers cohérent de mythes » ; cette nouvelle vision oriente les meilleurs écrivains de l'Amérique latine dans le but de dépasser Borges, c'est le cas de Julio Cortázar et de Garcia Marquez, par exemple. Voilà pourquoi, il est utile de retracer cette tendance littéraire chez les écrivains les plus représentatifs de l'Amérique du Sud en général et chez Jorge Luis Borges en particulier.

Concernant le mode d'apparition de réalisme magique il y a lieu de retenir dans un premier temps écrivains qui s'efforcent de pétrifier en mythe une réalité mourante. Cette tendance est représentée par l'œuvre Martin Fierro de José Hernandez, considérée comme un livre de l'Argentine ayant supprimé petit à petit la société des gouches, José Hernandez réagit contre cet état des choses en rédigeant un récit fictif, autobiographie du Gauche Martin Fierro, auquel s'échelonnent d'autres intrigues des gauchos. A l'instar de José Hernandez, Guiraldes dans Segundo sombra avait également conscience d'un monde en voie de disparition ; un monde de gauchos et de pampa qui avait sa raison de vivre, son essence propre, un monde tout à fait à part. IL a voulu le figer à jamais, le sublimer. Et pour cela il a fallu créer un mythe du gaucho. Quant à Gabriel Garcia Marquez, tous ses thèmes tournent autour du village d'Aracata en Colombie ou l'auteur aurait connu une enfance prodigieuse. Dans son ouvrage la Hojasca, macondo incarne de façon mythique le village natal d'Aracataca. C'est un lieu où se joue le drame d'un médecin alléché par l'idée d'un suicide par pendaison et qu'assistent un colonel retraité avec sa fille. Dans cent ans de solitude il est plutôt question du fait que en se fondant sur un mythe du paradis perdu, l'auteur la modèle et l'interprète de façon tellement merveilleuse qu'il arrive à

l'actualiser dans la société moderne destructrice de valeurs anciennes. Cependant l'on notera que dans ce récit, tissé sur le réel et le quotidien, en foisonnent également le fantastique, la magie et le surnaturel. En seconde position, l'on retrouve des écrivains qui visent à créer une réalité au-dessus de la réalité présente pour nier cette dernière. Ici l'épée de flamme, œuvre de chilien Pablo Neruda sert de prétexte à l'auteur pour créer un univers chaotique au centre duquel se trouve un rescapé de la catastrophe : le patriarche Rhodo. Ce dernier est aussitôt rejoint par Rosie, une femme venant du pays de César et qui constitue pour lui une sorte d'El Dorado lui apportant jeunesse et joie de vivre. Soudain surgit un élément fatal qui anéantit leur bonheur : il lui s'agit de l'épée de flamme ou une éruption volcanique provoquée par un dieu jaloux de ce paradis terrestre qu'ils ont créé. Dans leur fuite, ils proclament la mort de Dieu, autrement dit leur désaliénation. N'est-ce pas la tendance surréaliste chez l'auteur utilisant la poésie et le langage comme instrument de désaliénation et qui lui permet de descendre jusqu'au fond des choses ? Cette « nouvelle réalité » qu'il crée à partir de la destruction d'une autre résulte certes de la puissance verbale dont dispose l'auteur et qui le rapproche d'ailleurs d'un autre écrivain guatémaltèque Miguel Angel Asturias notamment dans son œuvre Monsieur le président : un roman fictif retraçant la dictature d'un tyran estrada Cabrela, mort depuis une cinquantaine d'années. IL s'agit en fait d'un récit cauchemardesque, mais réel d'un dictateur fantoche, assoiffé de sang, ou la fiction apparaît plus vraie que la réalité elle-même. En définitive, le lecteur se rend compte qu'il est placé devant une réalité vécue, politique mais déformé par la vision étrange de l'auteur. En troisième lieu, l'on se trouve en présence des écrivains qui exploitent une littérature de féerie, de conte ? En t c'est dans l'œuvre «une certaine Mulâtresse » de Miguel Angel Asturias que nous est livré le subconscient indien qui habite l'auteur. Le cadre du livre situe comme personnage principal un paysan indien infortuné, nommé Celestino Yumi. Sous prétexte de devenir riche, ce dernier livre sa femme Catalina Niniloj, le diable de feuilles de maïs. Résultat : sa richesse augmente du jour au lendemain et il arrive- richesse oblige-à épouser une séduisante mais troublante mulâtresse qui, nuit et jour, ne lui accorde aucun répit : en réalité, c'est un être asexué, moitié homme, moitié é femme, capricieux et d'une méchanceté de nature à rendre la vie insupportable. Comme solution de rechange, Yumi fournit un effort et récupère sa femme Niniloj, cependant déguise » en naine par Tazol. Ensemble, ils attirent la mulâtresse dans une caverne où ils la constituent prisonnière. Est-ce la paix pour eux ? Loin de la, car ils appartiennent désormais au monde de la magie. La mulâtresse réagit en provoquant une irruption volcanique qui anéantit toute leur richesse. Que faire d'autres pour eux, sinon de jouer aux saltimbanques dans des foires. Niniloj désire cependant rentrer en possession de sa taille normale et obtient la recette grâce à une vieille appartenant à la caste des hommes-sangliers. L'occasion faisant les larrons, les voilà devenir grands sorciers et présents à Tierra Polita, le foyer de la magie et de la sorcellerie. Vont-ils être épargnés pour autant des génies malfauteur ? Aucunement : »Tiera Polita étant une citée ou l'irréel semble plus vraie que le réel ». Le folie de puissance aidant, Niniloj s'évertue à son tour à déguiser en main yumi : leur vie s'en trouve imprégnée de mille cauchemars magiques en prenant part aux conflits entre des êtres fantastiques, Cachtoc et Cadanga, lutte qui sollicite la participation de la mulâtresse. Enfin un catalysme achève de faire suivre le rêve de Tierra Paulita.

D'un monde réel, tangible vers un irréel, voilà un cheminement auquel nous a soumis Miguel Angel Asturias. On assiste tantôt à des sortilèges telluriques, tantôt on revit des mythes, des croyances et des légendes du peuple guatémaltèque, et tout cela grâce à la puissance verbale de l'auteur. Ne peut-on pas parler d'une expérience surréaliste ici ? Sans doute, mais sublimée, car surgit du plus profond de l'être, en ce qui concerne les guatémaltèques, selon Miguel Angel Asturias.

En outre, il convient d'ajouter la puissance indéniable de certaines plantes à effet hallucinatoire employées par les Indiens : comme le peyotl et ma marihuana. Le récit est de surcroît le résultat d'un concours de plusieurs facteurs : les histoires populaires, notamment les neuf tournants du diable, la rivalité entre le soleil et la lune, les histoires des géants et des mains, les fêtes populaires, etc. En somme, en intitulant son ouvrage « une mulâtresse » au lieu d' « une métisse », l'auteur a surtout voulu nous souligner le phénomène d'un triple mélange de sans-indien, noir et blanc « riche en possibilités magiques ».

L'Amérique latino-américaine ne cesse en réalité d'étonner le monde occidental. N'est-ce pas encore là – plus précisément en Paraguay – que des prêtres jésuites ont découvert une recette originale sur la théocratie, recette qui n'a pas fini d'émerveiller jusqu'aujourd'hui le monde occidental ? Il y a certes des génies qui appartiennent à des peuples spécifiques et qu'il serait aberrant de confondre avec une certaine influence.

Plus proche de Jorge Luis Borges et en même temps son disciple, Julio Cortázar est l'écrivain de l'Amérique Latine qui partage la même vision que son maître. Nous allons, de préférence, nous intéresser au maître, c'est-à-dire Jorge Luis Borges, qui représente l'écrivain le plus typique de l'Amérique Latine.

Tous ces contes reflètent un goût pour la littérature fantastique : il déréalise l'univers, présente les choses dans leur ambiguïté, dans leur contradiction et de la sorte de lecteur s'en trouve toujours décontenancé, perplexe. Dans son souci de fonder un monde, il obéit à certaines exigences : partir de la réalité pour créer un nouveau monde. Mais ce faisant, il se trouve dans l'obligation de dispenser aux objets de sa création une certaine substance transcendante susceptible de leur assurer une consistance. D'où la « mythologisation » de tous les éléments de sa création : espace, temps, personnages, objets ordinaires, etc.

Ainsi, l'espace est-il rendu mythique : par exemple, la Buenos Aires de ses poèmes est irréaliste, c'est un produit du rêve de l'autre qui n'a rien de comparable à la capitale où a été proclamée l'indépendance de l'Argentine. Le désert comme espace décrit n'est pas fait de sable : il représente une construction gigantesque, un véritable labyrinthe pour confondre les hommes.

Le temps, quelles que soit sa forme, est toujours labyrinthique aussi paraît-il terrible et inquiétant en même temps pour l'homme.

Les personnages sont mythifiés : tantôt confondus en un seul élément, tantôt transposés dans d'autres, ou encore un personnage peut progressivement parvenir à supplanter un autre ou se reconnaître dans cet autre.

Enfin, les objets sont soumis à la métempyscose : un couteau et perpétuer un héros après sa mort.

Pourtant, certains critiques mal intentionnés sans doute ont taxé Borges d'écrivain à tendance « Européiste ». Rien de plus folklorique que pareille accusation, son Guillermo sucre. La veine américaniste de Borges. Se situe en réalité au confluent de plusieurs courants littéraires. Et conclut la même critique : sous l'optique de réalisme magique, « rien de plus américain que Borges. »

II. LE REALISME « SOCIAL » EN AMERIQUE DU NORD AVEC HENRY JAMES

Etant défini, comme la constatation de la vie telle qu'elle est, c'est-à-dire pénible ou plate, le réalisme revêt en principe trois attitudes divergentes : d'abord le réalisme religieux qui découvre une cause aux laideurs, une raison à la souffrance et un sens à l'histoire ; l'optimisme révolutionnaire qui, ayant perçu les causes du mal dans une mauvaise organisation de la société, prétend l'en extirper en transformant brutalement cette dernière ; afin la résignation sèche du désespoir.

La littérature américaine n'en a conservé que les deux dernières formes dans l'ordre normal de succession : optimisme d'abord puis sécheresse.

Ainsi les Etats-Unis entrent dans le 20^{ème} siècle avec exubérance, avec espoir ; les puissants de la finance, les Morgan, les Rockefeller, les Carnegie rêvent grand et ne voient pas de limites à l'extension de leur richesse et de leur pouvoir. Des courants de pensée volent au secours des uns et des autres : le Darwinisme qui consacre le triomphe du plus fort et l'écrasement des faibles comme loi de la nature ; l'impérialisme à l'Kipling qui donne à l'homme blanc, détenteur du progrès, un devoir de prendre en charge les races arriérées ; le socialisme qui promet aux damnés de la terre le profit des richesses détournées par le capital. C'est ainsi que les « Muckrakers » un type d'écrivains et de reporters se sont fait un devoir de dénoncer les scandales et les corruptions implantés dans le système économique et politique américain depuis la fin de la guerre de sécession.

Critique de la vie américaine, Henry James fut au point de s'expatrier et en 1915, se fit même naturaliser sujet britannique. Fuyait-ils les conditions économiques et morales de son pays ?

Loin de là, car fervent de l'art depuis sa jeunesse, il eut à souffrir non des injustices sociales, mais du vide artistique.

En somme, c'est l'absence de passé aristocratique qu'il fuyait.

Ainsi, en tant que réaliste, se plait-il à peindre une section riche de la société américaine, ses compères d'exil, à même de se permettre de longs séjours en Europe.

Son réalisme le pousse comme Zola à faire du roman scientifique. Cependant la science selon lui ne consiste pas à transposer dans la littérature celle du médecin ou de chimiste mais à faire de l'analyse littéraire elle-même une science.

III. Le réalisme "Symbolique" en Afrique Subsaharienne et chez Tshicaya Utam'si

Personne ne peut en disconvenir : jouissant d'une réputation internationale Tshicaya Utam'si est pourtant un auteur difficilement approchable. De lui, comme du poète Joachim Du Bellay, l'on pourrait dire l'adage suivant : 'l'obscur m'est clair et la lumière obscure ».

Parlant de ce prétendu hermétisme de Tshicaya, Sylvain Bemba le situe non pas du côté de l'écrivain mais de celui des lecteurs : c'est par notre paresse, notre négligence ou quelque alibi commode, par notre silence de Ponce – Pilate, dira-t-il, que nous l'avons condamné au bûcher de nos vanités littéraires.

Le même écrivain Sylvain Bemba découvre en effet dans son article publié dans Afrique Littéraire et intitulé « réalisme et symbolique dans le roman ces fruits si doux de l'arbre à pain », en hommage à Tshicaya Utam'si que Tshicaya est en réalité un romancier populaire et/ou baroque :

Populaire parce que :

- 1) Il a su s'abreuver aux sources les plus expressives de la langue des gens simples, sertie par son propre style flamboyant ;
- 2) Il a renouvelé les thèmes que l'on croyait banals de la vertu du courage, de la fidélité etc.
- 3) Il a su faire partager ce que dans le langage de la communication appelle l'expérience vicariale : le récepteur est lié à l'auteur sur la trame des mêmes émotions.

Baroque parce que le roman ces fruits si doux de l'arbre à pain peut se lire comme on entre dans l'univers de Garcian rendu en ces termes par Pelegrin : « chaque être est insondable et chacun s'efforce de déchiffrer l'autre dans une perpétuelle surenchère de lumière perçante et de ténèbres protectrices »
(Afrique Littéraire, 1995 : 35)

Un autre chercheur ayant également démystifié le soi-disant hermétisme de Tshicaya Utam'si s'appelle Amuri Mpala Lutebele dont la thèse de Doctorat consacrée à Tshicaya Utam'si et intitulée « la symbolique des Images poétiques de Tshicaya Utam'si » est une contribution indéniable dans l'optique du réalisme « symbolique » en Afrique Subsaharienne.

En conclusion, en sus de l'importance de ce courant littéraire qu'est le réalisme et malgré la circularité des écrivains à travers les trois continents considérés, il s'est développé ses différentes figures attestant les particularités liées à chaque contexte.

Bibliographie

1. ACHUKANI OKABO ; L'esprit américain de Jorce Luis Borges, Mémoire de Licence, UNILU, 1974, (Inédit)
2. ACHUKANI OKABO ; Cours de Littérature comparée, à l'usage des étudiants de Licence à l'Université et à l'Institut Supérieur Pédagogique de Lubumbashi, UNILU, 2001 – 2002, (Inédit)
3. AMURI MPALA LUTEBELE ; La symbolique des images poétiques de Tchikaya Utam'si, Thèse de Doctorat, UNILU, 1996 (Inédit)
4. MANDE MULUMIASHIMBA, The image of the protagonist in Henry James's a textuel criticism, Thèse de Doctorat, UNILU, 2000, Inédit.
5. BEMBA SYLVAIN ; « Réalisme et symbolisme dans le roman ces fruits de doux de l'arbre à pain » in L'Afrique Littéraire, Presse Universitaire de France, Paris, 1950.
6. CAHEN JACQUES – FERNAND ; La littérature américaine, Presse Universitaire de France, Paris, 1950.

CHRISTOPHER OKIGBO: L'ECRITURE ET L'ENGAGEMENT
Dr. Fortunat MUTOKE TUJIBIKILE
Université de Lubumbashi.

INTRODUCTION.

Lorsqu'on parle de la "littérature engagée", la tendance générale nous fait penser à ces écrivains africains d'expression française tels que:

- Mongo Beti: Le pauvre Christ de Bomba,
- Bernard Dadié: Climbié
- Camara Laye: Le regard du roi,
- Sembene Ousmane: Les bouts de bois de Dieu,
- Ferdinand Oyono: Le vieux nègre et la médaille.

Tous ces jeunes écrivains n'avaient qu'un seul but: dénoncer les méfaits du colonialisme, et lutter pour la renaissance de l'homme noir en tant qu'être humain au même titre que l'homme blanc.

Leurs écrits contribuèrent en grande partie à l'édification d'un nationalisme basé sur ce que les philosophes et les politiques africains appellent "la conscience de l'âme noire", pour dire "la personnalité africaine". Cette vision avait commencé comme concept sociologique qui plus tard se transforma en un combat pour la libération politique, communément appelée «Les indépendances de l'Afrique»

C'est en effet KWAME NKRUMAH qui lança l'idée "de la personnalité africaine" en 1958, laquelle idée était déjà développée dans les oeuvres de J.E. CASELY HAYFORD, plus particulièrement dans son Gold Coast Institutions (1903), et son Ethiopia Unbound (1911). Dans ces oeuvres, HAYFORD projetait déjà l'idée selon laquelle l'Afrique sera un jour libérée de la domination colonialiste; en même temps il défendait la culture de son pays et de son peuple. Il va sans dire que CHEIK ANTA DIOP ne fut le premier à défendre la cause de la civilisation noire.

Même les tenants de la "Négritude" viennent bien après Hayfond. Je peux même vous référer aux Noirs américains, tout comme ici aux Sud Africains; Nelson Mandela et Steve BIKO. Tous ont lutté contre la suprématie de l'homme blanc. Que l'on me comprenne bien: Ce n'est pas la guerre contre l'homme blanc que je prêche ici. Il s'agit d'une simple relecture de la vérité historique.

1. Qui est Christophe OKIGBO ?

Né en 1932 à Ojoto au Nigeria, OKIGBO est mort en 1967. Il est poète prolifique dont l'arrière plan tant littéraire que philosophique tendait à faire de lui le grand défenseur de la liberté de l'écriture. A l'instar de grands poètes, il a écrit une poésie souvent obscure et intensément musicale, une poésie trop ésotérique dans le style comme on la trouve chez Eza POUND et T.S. ELIOT, même si la plupart de ses thèmes sont inspirés par la mythologie IBO.

Après ses études littéraires à l'Université d'Ibadan en 1956, il fut professeur et libraire, à l'Université du Nigéria dans divers campus de ce pays; Il fut le secrétaire privé du ministre à la recherche et l'information, enfin il fut éditeur du magazine international littéraire: Transition. En 1966, il obtint le grand prix pour la poésie au Festival des Arts de Dakar.

Il refusa ce prix, la raison selon lui est: "Ecrire doit être jugé soit bon soit mauvais" (cfr Ali A. MAZRUI: The Trial of Christopher OKIGBO. Il continue et dit: "...et non comme produit d'un groupe ethnique ou racial". Comme on peut le constater, sa grande préoccupation en tant que poète, comme la plupart de ses compatriotes poètes, (Wole Soyinka, Lenrie Peters et John Pepper Clark) était le rôle que devait jouer le poète dans sa société. Dans son introduction à la collection des poètes intitulée Labyrinth Path of Thunder, oeuvre posthume, il souligna que tous ses poèmes étaient organiquement liés l'un à l'autre. Un critique littéraire explique que cette implication doit être comprise comme une évolution dans sa recherche d'une poétique personnelle inspirée par son grand père maternel. Okigbo croyait qu'il était la réincarnation de ce dernier qui fut un prêtre de la déesse IDOTO. Il resta convaincu qu'il était un prêtre-poète chantre d'une tradition. Ses oeuvres telles que Heavens Gate (1962), Limits and Silence (1964), Silences and Path of Thunder (1965) ne sont que des réminiscences de cette conviction.

Ainsi a-t-il écrit des poèmes à mélodie brisée dont la thématique a un sens religieux comparable au poème "Waste Land" de TS ELIOT. Les efforts d'OKIGBO comme ceux de Chinua ACHEBE de lancer une compagnie de publication à Enugu furent brutalement stoppés quand il mourut, l'arme à la main quand il combattait à côté de ses compatriotes biafrais durant la guerre civile du Nigéria. OKIGBO est un combattant au sens propre du mot. La plume et fusil furent ses vraies armes pour son iboland. Ce fut un engagé.

2) OKIGBO: un écrivain engagé.

Dans l'introduction à cette esquisse j'ai essayé de définir ce que c'est qu'une littérature engagée telle que les écrivains négro-africains d'expression française surtout l'entendaient. Il s'agissait d'une philosophie culturo-politico-sociale.

Dans la littérature négro-africaine d'expression anglaise, bien qu'assez tardive par rapport à l'autre, ce ne sont pas des figures marquantes qui manquent. Il faut cependant mentionner ici que cette littérature que ce soit à l'Ouest à l'Est ou au Sud (de l'Afrique) est en son thème centré sur ce que l'on appelle "les conflits de générations, pour dire l'opposition entre la tradition et le modernisme. Nous voyons CHINUA ACHEBE dans Tkings Fall Apart nous les décrit à travers son personnage principal, Okinkwo, prendre les armes contre l'occupation blanche. A l'Est, NGUGI, dans son Weep Not Child, s'en va en guerre contre la passivité de l'homme noir. Au Sud, MOFOLO, dans Chaka, en fait de même. Même Peter ABRAHAMS dans Wreath For Udomo montre comment la tradition et le modernisme ne peuvent pas vraiment cohabiter. Un parallélisme peut être fait entre l'oeuvre de Peter ABRAHAMS et celle d'OKIGBO. Tous deux ont en commun l'objectif de défendre la cause de leur société. Il y a chez l'un et l'autre la dialectique de la révolte existentielle. On peut comparer Wild Conquest et The Path of Thunder pour se rendre compte que ces deux oeuvres ne recherchent que ce que l'on appelle la suppression de la suprématie d'un groupe sur l'autre; des plus forts contre les plus faibles.

3) Le Symbolisme

Une recherche hardie dans l'oeuvre d'OKIGBO peut être faite du symbolisme du nombre. Nous avons déjà dit qu'OKIGBO est né en 1932, et qu'il est mort en 1967. Il n'a donc vécu que 35 ans.

L'interprétation psychomatique du nombre 35 nous donne 3 et 5; la multiplication de ces deux nombres nous fait $3 \times 5 = 15$ et l'addition de $1 + 5 = 6$. Or 6 contrairement à 3, 7, et 10 n'est considéré comme un nombre sacré pour en trouver une signification psychanalytique profonde, j'ai dû recourir à la théorie "des probabilités" telle qu'élaborée par HAYMAN ALTERMAN dans son livre Number at Work: The Story and Science of Statistics.

Selon lui, on prend une pièce de monnaie avec 6 comme face. On jette la pièce en l'air, il y a beaucoup de probabilités que cette face revienne 6 fois. Les probabilités peuvent être les suivantes :

NOMBRE de FOIS	LA PROBABILITE de 6/FACE
1 fois	1/6
2 fois	1/6
3 fois	1/6
4 fois	1/6
5 fois	1/6
6 fois	1/6
La somme de toutes Les probabilités	6/6=1

CONCLUSION

Nous avons déjà dit qu'OKIGBO est mort à 35 ans, ce qui fait $3 \times 5 = 15 = 1 + 5 = 6 = 1$. Ce qui veut dire qu'OKIGBO est mort d'âge d'un an, or le chiffre 1 est un nombre parfait car c'est lui le commencement de tout. Jésus a dit que le Père et moi, nous sommes un.

On peut donc être tenté d'affirmer qu'il est mort enfant pour parachever sa vision et sa création littéraire. Et puisqu'il est mort enfant, son oeuvre poétique est restée peu connue par le grand public. Mais comme on dit: "ce n'est pas le nombre d'années qui fait la grandeur d'un homme".

Christopher OKIGBO est un grand poète. Un grand poète engagé; comme Lord Byron qui a lutté plume et fusil à la main et ce, pour la liberté de l'homme.

Lord Byron:

It is not that I adulate the people...

I wish men to be free

As much from mobs as Kings...

OKIGBO:

When him combat for no free dom to fight for at home let him combat for

That of his neighbow.

et him Think of the glories of greece and of Rome

And get knocked on the head for his labour.

Tout est simplement dit : Lutter pour la liberté de l'homme.

**ATELIER IV
AUTRES GENRES.**

**L'EXPLOITATION D'UN ROMAN DE LITTÉRATURE DE JEUNESSE NEGRO-AFRICAIN EN CLASSE
DE FL2/FLE**

**Astrid Berrier, Université du Québec à Montréal ;
Christiane Cyr, École Calixa-Lavallée**

La présente communication répond à des préoccupations à la fois littéraire et pédagogique. Les enseignantes de français langue étrangère ou seconde, de langue maternelle également et les autres, ceux et celles de littérature, ont toujours tendance à penser que les jeunes adolescents ne lisent pas et encore moins un roman « trop long », c'est-à-dire de plus de 150 pages, voire 100 pages. Elles cherchent toujours à ce que les jeunes aient davantage de contact avec la lecture et avec l'écrit. C'était, si on s'en souvient bien, le pari de l'auteure de Harry Potter : donner aux jeunes le goût de lire en écrivant une histoire passionnante et surtout sans que les jeunes ne se plaignent du nombre de pages à lire qui d'ailleurs augmente au fur et à mesure des volumes de 302 pages pour le premier à 461 pour le 3^{ème} et enfin à 700 pour le 5^{ème}.

Les enseignantes donc, ont toujours essayé de relever le défi de faire lire davantage leurs élèves surtout au secondaire. Au Québec et au Canada, un des moyens pour ce faire a été de développer la littérature pour la jeunesse. Des auteurs écrivent spécifiquement pour les jeunes et des collections comme La Courte Echelle, Québec- Amérique /Jeunesse, Faubourg Saint-Rock, La Collection Plus, etc. visent un public de jeunes et d'adolescents. Une des questions qui se pose alors est de savoir si les jeunes lisent davantage avec ce type de littérature auquel les expose leur professeur en classe.

Dans la littérature de jeunesse négro-africaine, on s'adresse surtout aux très jeunes enfants et comme chacun sait, on utilise beaucoup le genre du conte. On pourrait en citer de nombreux exemples récents comme Kinkingnehun, Matateya, et même Camara et Coulibaly dans la Collection Plus, etc. Mais qu'en est-il du roman pour la jeunesse s'adressant surtout à des adolescents et est-il utilisé en classe de langue ?

Dans une première partie, nous examinerons, à partir d'exemples, cette littérature pour la jeunesse et en dégagerons quelques thèmes. Nous présenterons également la Collection Plus sur laquelle nous nous appuyons davantage parce qu'elle est destinée à un public d'élèves de français langue seconde (FL2) ou étrangère (FLE) et recrute des auteurs de la francophonie du nord et du sud et donc des auteurs d'origine africaine comme Kingué, Camara, Nkashama. Dans une deuxième partie, nous montrerons un exemple d'exploitation en classe d'un roman pour la jeunesse négro-africain.

1. Préalables : l'expression « littérature pour la jeunesse »

1.1 En guise de définition

L'expression littérature de jeunesse soulève actuellement bien des questionnements quant à sa définition. Certains définissent le phénomène par son récepteur. Les héros et les héroïnes sont des jeunes de l'âge de ceux et de celles qui lisent le roman. Dans le roman de Kingué, par exemple, *Échos d'enfance*, la narratrice qui a entre 10 et 16 ans (entre le début et la fin du livre) relate un souvenir d'enfance où les jeunes réclament davantage d'argent de poche. Autre exemple, le roman de Nkashama Ngandu, *Un matin pour Loubène*, publié en 1991. Le héros Loubène est un adolescent de 16 ans. Le roman de Nkashama véhicule une certaine image de l'adolescence sur laquelle nous reviendrons. Ligier (1991) invoque aussi les préoccupations des jeunes. Donc autres critères : le thème et l'intrigue doivent contribuer à faire que cette littérature soient adaptée à l'âge. Les héros et les héroïnes « ont des goûts et des préoccupations que ne peut ignorer un lecteur de 11 à 16 ans » (Ligier, 1991).

D'autres définissent la littérature pour la jeunesse, et particulièrement celle pour les adolescents, par un double destinataire, le lecteur adolescent lui-même, mais aussi l'adulte nostalgique en filigrane derrière l'adolescent (Madore 2000). Enfin, d'autres la définissent « par trois concepts mis en rapport triangulaire », « sa littéralité, son intentionnalité et son accessibilité » (Prudhomme, 2003).

Les romans pour les jeunes répondent également à une préoccupation de faire lire des romans dans leur entier, une histoire au complet. En effet, de simples extraits sans suspense et sans fil conducteur peuvent apparaître comme démotivants pour la lecture chez les jeunes. Enfin, ils auraient une portée culturelle en visant l'imposition ou la proposition « de modèles auxquels les jeunes (...) s'identifient avec plus ou moins

d'aisance (...) compte tenu de la distance entretenue entre ce qui est donné à lire pour fins d'identification et d'éducation et ce qui est donné à vivre» (Pouliot, 2000 : 6).

1.2 Les thèmes

Les thèmes pourraient faire de cette littérature une littérature particulière. Signalons d'emblée que nous n'avons pas à faire à des thèmes qui dépassent les jeunes et dont ils n'ont peut-être pas encore l'expérience ou pas assez d'expérience, tels «l'honneur, la gloire ou la patrie» comme dans Horace de Corneille par exemple, thèmes qui n'intéressent peut-être pas les jeunes au premier chef et sur lesquels il leur serait difficile de disserter. Parmi les thèmes spécifiques aux romans de jeunesse négro-africains édités au Québec, on peut trouver dans l'ordre, mais de façon non quantitative et exploratoire les thèmes suivants : les animaux comme dans *Kankan* et dans *L'écureuil et le Cochon*, qui sont en fait des contes ou des légendes et dans *Kouka*; les souvenirs comme dans *Echos d'enfance*; la nature et le village mais aussi l'opposition entre la ville et la campagne dans les romans de Kingué, Nkashama et dans *Kouka* (chaque lieu se partage le roman presque moitié, moitié) ; les croyances, les traditions et les coutumes comme dans *Kouka* et dans *Une voix dans la nuit* qui est une histoire de partage et d'héritage. Le thème de la famille (ou «l'arbre généalogique comme une carte d'identité » (Diome, 2003 : 90) est présent dans *Une voix dans la nuit* et dans *Kouka* mais pas dans *Un matin pour Loubène*. On pourrait même ajouter le thème du sport et surtout le football dans d'autres romans comme dans *Le Ventre de l'Atlantique* et *La Divine colère* qui ne sont pas expressément des romans pour la jeunesse.

Prenons par exemple le roman de Nkashama Ngandu (1991), *Un matin pour Loubène*. Le héros Loubène est un garçon de 16 ans. C'est un garçon de la ville. Il revient habiter dans le village de son grand-père, au Congo, et s'expose à l'hostilité du meneur du village, un garçon du même âge, et l'affaire tourne mal. Loubène, le héros, se retrouve pris dans une histoire de jalousie et de zone d'influence, un phénomène de gang si on veut transposer. Ce serait donc un thème qui se rapprocherait des histoires des adolescents des grandes villes.

Selon une des définitions proposées, les thèmes de cette littérature devraient se rapprocher des problèmes des jeunes de cet âge : dans les romans négro-africains, l'amour n'est pas le thème directeur de l'intrigue, il reste très secondaire, même si Loubène est sauvé par une jeune fille. Les relations conflictuelles parents enfants sont absentes et cela apparaît plutôt comme un thème non africain. Par comparaison, dans des romans de jeunesse québécois pour les adolescents, les parents sont parfois presque totalement absents comme par exemple dans *La fille de la forêt* ou les familles sont reconstituées ou monoparentales comme par exemple dans *Un été de Jade*, dans *Les naufrages d'Isabelle* où il est question de deux soeurs aiment le même garçon ou dans *Quatre jours de liberté*.

1.3 Une certaine image de l'adolescence

Dans *Un matin pour Loubène*, l'adolescence n'est plus l'âge des illusions (Thaler, 2000) et le roman dépeint plutôt le monde tel qu'il est : il y a un menteur dans l'histoire, un jaloux, un manipulateur et les conséquences sont graves : la politique rôde en arrière-plan; des militaires cherchent un bouc émissaire, etc. Dans d'autres romans québécois pour la jeunesse, l'amour et la contestation des valeurs caractériseraient l'adolescence (Madore, 2000 : 140) comme dans *La fille de la forêt* ou dans *Les naufrages d'Isabelle*, mais aussi l'engagement et la prise de conscience des problèmes sociaux. Ainsi la mobilisation pour libérer des prisonniers politiques comme dans *Alexis, fils de Raphaël* ou la protection de l'environnement dans *La fille de la forêt* où tout le monde se mobilise pour éviter qu'un quartier et surtout les arbres ne soient rasés ou encore *Trafic de tortues*, titre qui laisse deviner le sujet.

1.4 La Collection Plus

Les caractéristiques de la Collection Plus étaient : a) un public cible de jeunes avec une gradation dans les thèmes et l'écriture. La collection comprend un premier niveau à partir de 9 ans, puis un deuxième de 13 ans à 16 ans et enfin le niveau 16 ans et plus. Un titre pour chaque niveau : *La peur de ma vie* pour le premier niveau, pour les plus jeunes, raconte une histoire de cerf-volant qui s'accroche dans une gouttière; *La nuit mouvementé de Rachel* pour le deuxième niveau, le début de l'adolescence, est l'histoire d'une jeune fille qui se retrouve dans un bar où il y a une descente de police et enfin, pour le niveau le plus vieux *Portrait de famille* qui relate les souvenirs d'une jeune fille issue de famille italoophone à Montréal ; b) La collection s'adresse en particulier aux jeunes qui apprennent une autre langue, une L2, le français. Avec ce que cela implique au plan de l'écriture, des phrases plus courtes pour les plus jeunes de 9 ans et un vocabulaire moins compliqué même si certains auteurs n'ont pas suivi de très près cette consigne ; c) des auteurs francophones comme ceux du Québec, de France, de Belgique, des Antilles et d'Afrique, enfin d) la collection offrait des activités selon la démarche prônée par le

Ministère de l'Éducation du Québec, c'est-à-dire une des démarches stratégiques, ce qui était avant-gardiste pour l'époque.

2. Un exemple d'exploitation de roman jeunesse en classe

Une voix dans la nuit de Marie-Angèle Kingué est un roman de la Collection Plus. C'est une histoire d'héritage et de coutumes. Les élèves doivent éclaircir ce qu'est un Ndjé. Pour l'auteure, « le petit Africain qui regarde les mêmes programmes de télévision qu'un petit occidental vit entre deux mondes, un monde moderne et un monde traditionnel et coutumier. Il navigue constamment entre ces deux mondes ». Pourquoi le choix de ce roman jeunesse ? Parce que c'est un roman écrit par une femme (*Un matin pour Loubène* est aussi extrêmement intéressant à traiter, mais épuisé) et parce qu'une petite partie du roman se passe dans une ville, rompant avec ce que je considère comme un stéréotype. *Une voix dans la nuit* et l'autre roman de Kingué montre qu'il y a des villes en Afrique même si le village a une grande importance pour les Africains. Il a été choisi également pour le mystère de la fin (c'est un roman ouvert à l'interprétation) et pour voir comment on pourrait l'exploiter avec une classe de FL2/FLE. Enfin il a été choisi parce qu'il n'a pas l'air d'un conte, mais plutôt d'un roman avec une énigme à résoudre. J'aurais aussi pu choisir *La sorcière* de Marie Ndiaye mais le style est difficile pour le niveau de ces classes ou un roman sur le football.

Nous avons suivi une des démarches stratégiques de la compréhension en lecture (Giasson, 1992). Il ne s'agit pas de la démarche qui consiste à faire travailler systématiquement des stratégies de compréhension en lecture comme l'utilisation du contexte, l'anticipation et la réactivation des connaissances antérieures ou l'inférence, mais d'utiliser la démarche qui comporte les phases pédagogiques et chronologiques du avant/pendant / après, des phases pendant lesquelles les élèves font des activités de pré lecture, de lecture et de post-lecture.

La pré lecture est très utilisée au Québec, en pédagogie du FL2, car elle donne des pistes aux élèves pour entrer plus facilement dans un roman. Nous allons donc rappeler les bienfaits des activités de pré lecture. Elles permettent de motiver les élèves à la lecture du roman. La motivation est une des fonctions principales de la pré lecture. Les activités permettent la réactivation des connaissances antérieures, c'est-à-dire de ne pas prendre les élèves au dépourvu sans aucune connaissance préalable sur le thème et sur le vocabulaire du roman et elles leur permettent de ne pas « sauter dans le vide sans filet ». Les activités de pré lecture familiarisent les élèves avec le thème et leur permettent de « deviner » un peu ce dont il est question (à partir d'indices comme par exemple la description de l'image couverture). C'est l'anticipation qui permet également de faire travailler l'imagination. La phase de lecture est destinée à la compréhension et à la vérification de la compréhension (activités dont on a davantage l'habitude, mais qui ne se résument pas seulement à des questions) et la post lecture à l'objectivation mais aussi à l'exploitation ou au prolongement de la lecture. De plus, certaines activités peuvent avoir un caractère ludique (Prudhomme, 1997) ce qui accentue la motivation des élèves.

3.2. L'expérience avec le roman *Une voix dans la nuit*

L'expérience s'est déroulée dans une classe d'accueil, classe destinée à des adolescents dont la famille vient d'émigrer au Québec. Dans cette classe d'accueil, les élèves avaient un niveau de français intermédiaire, ce qui impliquait qu'ils se débrouillaient assez bien à l'oral et pouvaient lire et comprendre en gros ce dont il était question même s'ils avaient encore des problèmes de prononciation. La présente classe se composait de 17 élèves dont 7 Haïtiens, un Argentin, une Brésilienne, une Bulgare, une Colombienne, un Guatémaltèque, un Marocain, un Mexicain et 3 Tchéchènes. Leurs âges variaient entre 13 et 17 ans (presque la moitié avait 16 ans).

3.2.1. La pré lecture au roman en entier

La Collection Plus offrait déjà quelques activités dont nous nous sommes inspirée. Mais les deux activités sur la famille page 70 ont été reportées en activités de post lecture à cause du niveau de ce public. Pour les activités de pré lecture, nous avons procédé à une introduction sur l'Afrique avec une carte en utilisant celle qui était à la fin du roman. À l'oral, nous avons fait nommer les pays autour (avec une autre carte) et quelques villes du Cameroun. Pour la deuxième activité, nous avons sélectionné un certain nombre d'images du roman et les élèves devaient retrouver l'histoire à partir des images choisies en écrivant un petit texte. Il s'est révélé que nous avons dû modifier quelque peu la démarche. En effet, comme les élèves n'ont pas de stratégies (de lecture) sauf un qui voulait mettre un titre à chaque image, nous nous sommes vite rendu compte qu'on ne pouvait pas les lancer immédiatement dans une activité de production écrite (laissant libre cours à l'imagination) sans avoir fait une activité orale préalable pour les guider et les préparer. Les élèves ont donc d'abord décrit les sept images oralement, ce qui nous a pris une demi heure. Dans le cas présent, nous avons sélectionné les images des pages

8, 9, 11, 29, 31, 41 et de la page 57. Nous avons donné le nom de Bassi, le petit garçon héros de l'histoire, au début de l'activité de façon à ce que les élèves aient un point de repère. Ensuite, pour la troisième activité, les élèves sont venus en groupe lire leur histoire devant la classe et l'enseignante a décidé de les enregistrer (ce qui a pris du temps car ils voulaient s'exercer une fois avant le vrai enregistrement). Comme c'était le début de l'année, l'enseignante aurait ainsi un point de comparaison pour de futures lectures à voix haute. Notre quatrième activité de prélecture au roman entier a consisté à faire correspondre les images et les titres des chapitres. Le roman *Une voix dans la nuit* qui est un roman assez court se divise en quatre chapitres. Dans cette activité, nous avons pratiqué l'inférence et la déduction car certains avaient placé l'image 7 au premier chapitre. Enfin, nous avons expliqué brièvement les relations de famille en dessinant un arbre généalogique au tableau et ce, avant qu'ils n'emportent le roman à lire à la maison pour la lecture du premier chapitre. A la fin de cette étape (c'est-à-dire trois heures trois quart de cours), les élèves n'avaient toujours pas le livre entre les mains. Et nous insistons sur ce fait qui pourrait constituer l'une des caractéristiques de la pré lecture ou du moins, celle-ci pourrait se résumer (pour ceux qui ne sont pas familiers avec cette pratique) au fait que les élèves n'aient pas ouvert le roman ni commencé à le lire à cette étape.

Pour résumer les cinq activités de pré lecture:

Activité de description des sept images à l'oral

Activité de reconstituer l'histoire (l'imaginer) à partir de certaines images sélectionnées du texte (activité écrite)

Activité de lecture orale

Activité de faire correspondre images et titres des chapitres de la table des matières (activité orale)

Activité avec un arbre généalogique succinct pour aider à comprendre les relations familiales (activité orale)

3.2.2 La lecture du premier chapitre

Après une lecture personnelle à la maison que tous les élèves n'avaient pas faite, nous avons préparé rapidement les élèves à la lecture du premier chapitre par un petit quizz sur la famille. Il faut également mentionner que pendant cette phase, ce sont les élèves qui travaillent et non pas le professeur qui parle... trop. Puis, nous avons procédé à la vérification de la compréhension au fil du texte par une lecture collective à voix haute de certains passages importants en posant quelques questions. Cette activité orale a pris une heure environ. Par exemple, nous avons voulu vérifier s'ils comprenaient la question de ce que réclamait le beau-frère (p. 8), les terrains, la maison ou les deux, ainsi que l'extrait sur les titres fonciers (p. 10). En ce qui concerne le type de questions posées, nous n'avons pas dit par exemple pour la page 7, « Quel âge a le héros ? », mais plutôt « Quelles informations apprend-on sur Bassi ? » pour éviter les questions de repérage trop faciles.

Pour la phase de post lecture ou vérification de la compréhension du texte, nous avons commencé les activités écrites, une concernait la grammaire et deux le vocabulaire. Celle sur la grammaire attirait l'attention des élèves sur les temps des verbes puisque le roman est écrit au passé simple, un temps qu'ils ne connaissaient pas, un temps que l'on n'apprend plus, du moins pas au début dans ces classes, étant donné qu'on ne l'utilise plus à l'oral. Une activité s'imposait donc pour faire travailler les verbes du texte comme prit, entendit, ouvrit, se brisa, répondit et rejoignit par exemple. Les deux autres activités sur le vocabulaire sont des activités liées : la première activité permettait une recherche de synonymes dans le dictionnaire, mots ou expressions contenus dans le roman et la deuxième était un jeu en équipes. Une fois qu'ils avaient trouvé le sens des mots (ce qui a pris du temps), l'enseignant leur donnait un synonyme et les élèves devaient l'associer, avec une lettre, au mot du texte. Une seule réponse était admise par équipe car le jeu était destiné à développer le travail en collaboration (à la demande de l'enseignante). Par exemple, l'enseignante donnait : « a) prendre le peu qu'on a » et l'équipe devait écrire a) devant l'expression enlever le pain de la bouche qui figurait sur la liste des mots et expressions que les élèves devaient chercher dans le dictionnaire.

3.2.3 La lecture du chapitre deux

Le chapitre deux est très court et nous l'avons donné à lire avec le chapitre trois. Il nous fallait situer à nouveau les relations familiales par un petit quizz de pré lecture intitulé : « Qui est l'oncle Biyo ? » puisque l'action se transporte à Douala chez les cousins de Bassi. Puis, nous avons procédé à une lecture au fil du texte sur deux passages importants : la description des magasins à Douala (en partant d'une image) et la description de l'oncle Biyo (en partant du texte) car la classe va étudier le discours descriptif des lieux et des personnes plus tard dans l'année.

3.2.4 La lecture du chapitre trois

Au chapitre trois, il est important que les élèves comprennent d'abord que l'action se situe à nouveau au village et ne se passe plus à Douala. Ils doivent aussi et surtout comprendre a) tout ce qui a trait au mot Ndjé des pages 24 à 26 puisque ce terme est le mot mystère. La première chose qu'un élève nous a demandée en revenant

en classe après la lecture du premier chapitre concernait la signification du terme; et b) l'expédition du père de Bassi dans la forêt et les actions posées dans la clairière (avoir une lampe tempête, un coupe coupe, planter un piquet et désherber). Signalons que pour une élève, les deux compères creusent une tombe (ce qui n'est pas la version du livre qui laisse l'activité des deux compères sans réponse). À partir de ce moment, le roman est construit un peu sur le mode d'une énigme à résoudre, les héros n'en sachant pas plus que les lecteurs et les lectrices. Nous avons procédé par des questions au fil de la lecture (lecture collective à voix haute de certains passages importants que nous avons sélectionnés) pour vérifier la compréhension du texte. Pour l'expédition dans la forêt, nous nous sommes servi des deux images qui figuraient parmi celles qui ont été sélectionnées au début lors de la pré lecture au roman entier pour imaginer le roman. Pour la vérification de la compréhension, nous avons proposé une activité sur les embrayeurs (ou marqueurs de temps) et une sur les synonymes semblable à la première suivi du même jeu. Au total, l'exploitation et la compréhension des chapitres 2 et 3 a duré deux heures trente sans compter le jeu qui n'était pas fait à la fin de cette période. Mentionnons que les élèves ont eu des difficultés à redémarrer après un long week-end et nous avons dû procéder à un résumé du chapitre 1 collectivement et à l'oral.

3.2.5 La lecture du chapitre quatre

Ce chapitre qui est le chapitre central du livre est construit sur une montée du suspense en vue de l'événement selon la structure suivante : l'attente, les peurs et l'événement. Nous avons commencé avant la lecture au fil des pages en demandant aux élèves pour leur rafraîchir la mémoire, de retrouver, comme un détective, les indices qui explique ce qu'est un ndjé p. 15, p. 25, p. 35 et de les écrire. Ceci a pris une vingtaine de minutes car les élèves n'expliquaient pas mais recopiaient textuellement la phrase du roman ou apparaissait le mot ndjé. Nous avons demandé de résumer le début du chapitre du roman quand les enfants sont encore à la maison (pour aller plus vite car le chapitre est long). Après une lecture collective de certains passages avec des questions, une première activité consiste à ce que les élèves nomment les peurs que les enfants ont eues en partant en expédition dans la forêt (marcher sur une brindille, un bruissement d'aile, Théo et le cri de la hyène, un long ululement, une paire d'yeux, le grand vacarme). Nous avons dû faire une lecture détaillée de la fin car il faut trouver qui est la voix et qui est derrière le masque. En effet, selon les moments du chapitre 4 du roman, ce n'est pas la même « personne ». Les élèves étaient d'ailleurs très dubitatifs à cette étape et l'un d'entre eux a tout de suite dit : « Madame, je n'aime pas la fin ».

Comme deuxième activité, nous avons préféré faire celle de vocabulaire (et le jeu) car la suivante sur les parties du texte nous est apparue un peu difficile sur place. Un petit nombre d'élèves pouvait faire cette activité en utilisant seulement le contexte et non le dictionnaire. Certaines élèves avaient cependant commencé la troisième activité qui est la suivante : on joue sur la structure du chapitre et leur faire prendre conscience qu'un livre n'est pas écrit vite fait ni n'importe comment. On leur demande de donner un titre à chaque partie du chapitre et d'expliquer la fin de l'histoire et leur sentiment ... de doute. C'est une activité un peu plus compliquée. Dans cette activité écrite à faire en équipes, les parties sont nommées et leur nombre de pages précisées. Ainsi la partie 1 (p. 37 à 41), la partie 2 (p. 42- 49), la partie 3 (p. 52-55), la partie 4 (p. 56-59) et la partie 5 (p. 60). Une question termine cette activité : Si l'histoire se terminait à la page 59, est-ce que le lecteur aurait le même sentiment ? Une équipe a réussi à terminer cette activité et les titres suggérés pour les différentes parties ont été les suivants : pour la partie 1, les préparations, pour la partie 2, aucun titre, pour la partie 3, la voix, pour la partie 4, la surprise et pour la partie 5, le mystère.

3.2.6. Activités de post lecture au roman au complet

Comme activités de post lecture, nous avons pensé que les élèves pourraient a) imaginer en équipes une autre fin au roman à l'oral d'abord et à l'écrit ensuite; b) que quelqu'un vienne leur parler des masques et de leur rôle dans certaines cultures ; c) qu'un ancien élève (africain) ou plusieurs fassent un petit exposé de 5 minutes sur une cérémonie, un événement ou une coutume africaine, et enfin d) que chacun fasse une petite recherche et expose une cérémonie ou un événement qui a lieu dans son pays en donnant une grille guide comme la suivante : à quelle occasion et avec qui, les dates et le lieu, les raisons et le but de la cérémonie, l'habillement nécessaire, les objets nécessaires, les actions pendant la cérémonie. A la toute fin, on peut aussi faire passer un petit questionnaire pour savoir ce qui leur a plu dans le livre. Ce que nous avons fait, mais les résultats ne sont pas encore connus.

Conclusion

La présente communication avait surtout des visées pédagogiques et portait sur l'utilisation en classe de la littérature pour la jeunesse. Elle se voulait une illustration du genre d'activités qu'on peut faire avec une classe particulière. D'abord, nous avons voulu donner une idée de la place de la littérature jeunesse négro- africaine

dans cette littérature; sauf le conte, les auteurs sont peu présents ou peu publiés dans ce domaine. Les thèmes sont de façon non quantitative et exploratoire ceux des animaux, de la nature et du village mais aussi l'opposition entre la ville et la campagne, les croyances, les traditions et les coutumes, le thème de la famille, les souvenirs. Pas de romans dans lesquels l'amour, les conflits entre les générations, la recherche de l'identité, des valeurs seraient le fil directeur. Pas encore car c'est « une littérature en pleine émergence » pour reprendre une expression de Prudhomme (2003) qui l'applique à la littérature de jeunesse en général.

Nous avons ensuite relaté une expérience avec une classe où il existe une diversité culturelle certaine sur le plan de la composition (mais pas d'Africains cette année alors que l'année précédente, il y en avait trois par exemple), une classe d'accueil au Québec. Dans cette classe, les élèves ont étudié un roman écrit par une Africaine, Marie-Angèle Kingué, et qui se déroule en Afrique. Nous avons suivi la démarche stratégique du avant/pendant/après. Par des activités de pré lecture (en utilisant des illustrations du livre par exemple), les élèves ont progressé dans la lecture du roman qui s'est révélée assez facile pour la moitié des élèves, la moitié haïtienne de la classe qui a une bonne compréhension orale et écrite. Les élèves ont montré une motivation certaine pour le roman et les activités proposées jusqu'à continuer l'activité et à ne pas quitter la classe au son de la cloche. La présente expérience est aussi une illustration qui montre que l'on peut valoriser la francophonie, ce qui malheureusement ne se produit pas dans toutes les classes étant donné le cadre des programmes qui prône la valorisation de sa propre culture et l'utilisation de documents authentiques relatifs à sa propre culture comme si la francophonie était en concurrence avec sa propre culture.

Références bibliographiques

- Agnant-Marie, Célie. 2000. *Alexis, fils de Raphael*, Montréal, HMH, Collection Atout.
- Beccarelli-Saad, Tiziana. 1991. *Portraits de famille*. Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Plus.
- Boulet, Tania. *Les naufrages d'Isabelle*, Montréal, Québec-Amérique.
- Camara, Louis. 2001. *Kankan, le maléfique*, Montréal, HMH, Collection Plus.
- Clermont, Marie André. 1991. *La nuit mouvementée de Rachel*, Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Plus.
- Coulibaly, Micheline. 1994. *L'écureuil et le cochon*, Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Plus.
- Desrosiers, Sylvie. 2001. *Quatre jours de liberté*. Montréal, La Courte Echelle, Collection Roman Plus.
- Diome, Fatou. 2003. *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Editions Anne Carrière.
- Ébodé, Eugène. 2004. *La divine colère*, Paris, Gallimard, Collection Continents Noirs.
- Giasson, Jocelyne. 1992. Stratégies d'intervention en lecture : Quatre modèles récents, *La lecture et l'écriture*, Dir. Lebrun, Monique et C. Préfontaine, Montréal, Editions Logiques, pp. 219-239.
- Gingras, Charlotte. 1999. *Un été de Jade*, Montréal, La Courte Echelle, Collection Roman Plus.
- Gingras, Charlotte. 2002. *La fille de la forêt*, Montréal, La Courte Echelle, Collection Roman Plus.
- Grosbois, Paul. 1991. *La peur de ma vie*, Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Plus.
- Hébié, Missa et C. Gagnon. 1993. *Kouka*, Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Plus.
- Kanyungu, Mathias et al. 1999. *Bakamé, le lièvre futé et autres histoires du Rwanda*, Kigali, Editions, du Bakamé.
- Kingué, Marie-Angèle. 1998. *Une voix dans la nuit*, Montréal, HMH, Collection Plus.
- Kingué, Marie-Angèle. 1993. *Échos d'enfance*, Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Tête Bêche.
- Kinkingnehun, Marie-Josée, 2003. *Le génie du manguier* (cf. le site web), www.Frenchrc.rutgers.edu/lgm.
- Ligier, Françoise. 1991. *Avant propos. Module d'exploitation Mannequin noir dans barque verte*, Montréal, HMH Hurtubise.
- Madore, Édith. 1994. *La littérature pour la jeunesse au Québec*, Montréal, Boréal.
- Madore, Édith. 2000. Les figures de l'adolescence dans les romans de François Gravel, *Cahiers de la recherche en éducation*, 7/1, Editions du CRP, pp. 131-142.
- Martin, Jean-Pierre. 1999. *Trafic de tortues*, Montréal, HMH, Collection Plus.
- Matateyou, Emmanuel. 2001. *Les merveilleux récits de Tita Ki*, Yaoundé, Editions Clé.
- Munyakazi, Léopold. 2004. *Tsantsao, contes pour petits et grands*, Kigali, Les Editions rwandaises, Distributions IBARWA.
- Mwankumi, Dominique. 2000. *La pêche à la marmite*, Paris, Ecole des Loisirs.
- Ndiaye, Marie. 2000. *La diablesse et son enfant*, Paris, Ecole des Loisirs.
- Ndiaye, Marie. 1996. *La sorcière*, Paris, Les Editions de Minuit.
- Nkashama, Ngandu Pius. 1991. *Un matin pour Loubène*, Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Plus.
- Nkashama, Ngandu Pius. 1991. *Les enfants du Lac Tana*, Ville La Salle, Qc, HMH, Collection Plus.
- Noël-Gaudreault, Monique et E. Tran. 2002. *Vade-mecum pour la littérature jeunesse, Québec français* hors série.
- Pouliot, Suzanne. 1994. *L'image de l'autre*. Une étude des romans de jeunesse parus au Québec de 1980 à 1990, Sherbrooke, Editions du CRP.

- Pouliot, Suzanne. 2000. Introduction. Les figures de l'adolescence dans la littérature de jeunesse, *Cahiers de la recherche en éducation*, 7/1, pp. 4-6.
- Provost, Michelle. 1995. *De la lecture à ... la culture*, Montréal, Services documentaires multimédia.
- Prudhomme, Johanne. 1997. Vivre le livre !, *Préscolaire* 35/4, sep., pp.
- Prudhomme, Johanne. 2003. *De la maille, au filet, au tissu : la communauté Littérature d'enfance*, Intervention à la Maison des Sciences de l'Homme, 4 pages.
- Thaler, Danielle. 2000. Visions et révisions dans le roman pour adolescents, *Cahiers de la recherche en éducation*, 7/1, Editions du CRP, pp. 7-20.

LE THEATRE POPULAIRE CONGOLAIS : ENJEUX ET PERSPECTIVES

Huit MULONGO KALONDA-ba-MPETA

Université de Lubumbashi

INTRODUCTION

Dans sa préface à mon livre intitulé. « Le théâtre populaire congolais au XX^e S », le professeur (et dramaturge) Yoka Lye Mudaba dit : « Il est vrai qu'à l'époque, dans les années 60 – 70, aux yeux des censeurs impénitents et autres critiques puristes issus des Facultés des Lettres, « tout théâtre » qui n'était pas composé à l'image des caons classiques était une ... hérésie »⁽³¹⁸⁾.

Nous adoptons cette affirmation de ce célèbre dramaturge congolais pour constater le fondement historique de ce distinguo qui a traversé toute la dernière moitié du XX^e siècle, opposant sur base idéologique des acteurs de talents égaux. Ce distinguo s'est constitué sur le modèle des classes sociales opposant Elites à non Elites, si pas incultes, avec comme critère valorisant, les études (littéraires surtout) et la possession de la Langue Française. Nous aurons donc à faire à deux types de théâtre qui évolueront suivant l'évolution socio-culturelle du Congolais, à savoir le théâtre d'Elite, bourgeois, réservé aux initiés de la de la culture française, aux possesseurs de la Langues française, langue du pouvoir, langue d'oppression sociale. Seul théâtre admis dans les grandes salles des villes : Palladium, RAC de Kinshasa, Lubumbashi, Kisangani....

Et de l'autre le théâtre dit populaire, c'est-à-dire du peuple, compris comme vulgaire (vulgus), c'est-à-dire sans règle ni lois, exprimé en langues de monsieur tout le monde, en langues des Dominés. Il égaie les enfants des quartiers populaires c'est le parcours ainsi que les enjeux de ce deuxième type de théâtre qui nous intéressent dans le présent travail.

I. Aperçu historique

Il nous faut d'emblée signaler que d'une manière générale le jeu théâtral fut l'apanage des écoles où il fut introduit et pratiqué grâce aux missionnaires et professeurs du français. Comme le dit le professeur YOKA LYE MUDABA, il avait pour objectif majeur « servir la cause apostolique et éducative, familiariser les jeunes élèves, futurs fonctionnaires auxiliaires, avec la langue, de travail qui était le français ou le néerlandais (...)»⁽³¹⁹⁾.

Ce sont donc ces élèves, ayant acquis l'instrument de communication et du pouvoir, le français, ces anciens élèves donc, devenus « Evolués » qui s'assemblent et perpétuent le modèle théâtral en créant des troupes dans les centres extra-coutumiers (villes), à savoir :

1. Léopoldville (Kinshasa)
2. Mbandaka (Equateur)
3. Lemfu (Congo central : Bas-Congo)
4. Elizabethville (Lubumbashi : Katanga)

Où se créèrent d'abord des marionnettes. Parmi les troupes pionnières ainsi que leurs animateurs,

l'on peut citer :

1. 1931 : Le KOKO DIOKO de Jean DISASI
2. 1932 : Le cercle théâtral, sous la Direction de N. AUMBA
- Les ballets congolais d'Alex TSHIBANGU (BACAT)
3. 1955 : La ligue folklorique congolaise (LIFOCO) animée par Albert MPNGILA.
4. 1957 : Le théâtre de l'Est Africain (THESTAF) : à Elizabethville (Lubumbashi-Eville).

Comme auteurs qui s'essaient à l'écriture dramaturgique, l'on peut citer.

1. Albert MNGILA, qui apparaît comme le plus prolifique
2. Disasi
3. Bondekwe
4. Kiwele
5. Ngomo, etc.

Cependant leurs écrits sont, en vérité, de véritables pastiches, copies conformes de leurs maîtres occidentaux.

⁽³¹⁸⁾ H. MULONGO KALONDA-ba-MPETA, *Le théâtre populaire congolais au XX^e S*. CELTRAM 2003.

⁽³¹⁹⁾ Cité par MIKANZA MOBYEM, in *La création*, Notre Librairie oct. – nov. 1978.

L'on peut donc comprendre tout logiquement que tous ces pastiches et même tous ces gestes n'eussent pu intéresser que les Evolués ; l'élite scolarisée minoritaire et non les masses populaires qui en restèrent indifférentes. Plus tard, ce qui n'était au début qu'une simple indifférence se transforma carrément en refus, en une sorte de résistance à une forme de jeu construit autour d'une langue qui en excluait d'office ceux qui ne la connaissaient, ceux qui ne la maîtrisaient pas, même ceux qui la connaissaient mal. Suivant le modèle politique nouveau « bourgeois-peuple », la culture, et la culture théâtrale classique va aussi créer et installer, inconsciemment son opposition. En effet, pendant que l'élite se détendait en villes, avec les troupes et les pièces théâtrales classiques, l'inculte, l'indigène, nous voulons dire le peuple, lui aussi, organise ses détentes, organise son théâtre, approprié à son statut social. Il ne sait pas parler français, il s'exprimera en sa (ses) langue(s). Il ne sait pas imiter le parler (les accents) du Blanc, il parlera comme lui-même : accents Kongo, Luba, Ngala etc. Il ne maîtrise pas la gestuelle des Blancs (qui assure la respectabilité des évolués), il mimera son propre être : ouvrier, domestique, villageois etc.

Il ne peut accéder aux coutumes du Blanc, il sera en leur queue. Il n'a pas de salles de spectacles pour vendre son « inculture », il occupera de petites places des quartiers, il obstruera les rues si possible. N'ayant pas connaissance des exploits guerriers de Napoléon, ne connaissant rien, ni de la France, ni de la Belgique, il va parler à ses frères, des exploits du quartier, de la misère du petit citoyen. Et ça prend. Ainsi, à Elisabethville (Lubumbashi), Odilon Kyembes dit Mufwakolo Wa Lesa occupe les communes indigènes, dès 1952, qu'il abreuve des sketches en Swahili avec sa troupe JEUKAT (JEUnesse du KATanga). A Kinshasa MONGILA sillonne Ouest, avec des numéros associant saynètes, musiques, danses folkloriques, acrobates et ballets dans ses spectacles populaires dénommés plus tard SAMBOLE LISANO. Un prêtre Italien installé depuis des années soixante à Kinshasa s'en mêla en encadrant des jeunes talents (surtout à partir de 1970-71) dans des spectacles populaires du type ballet. Ainsi naquirent des troupes spécialisées qui égayaient réellement de grandes foules à la différence du théâtre d'Elite. A ce propos YOKA LYE MUDABA affirme que « contrairement aux reproches d'Edebirir à l'endroit du théâtre de l'époque coloniale, les troupes des spectacles populaires concevaient leurs spectacles pour la grande masse africaine !

Deux villes ont constitué de véritables lieux d'émergence du théâtre du peuple, il s'agit de Lubumbashi et de Kinshasa. Et ce théâtre va se construire, s'émanciper autour, mieux à partir de trois paramètres très importants que sont :

- De nouvelles langues (Swahili, Lingala, Tshiluba et Kikongo), dont les usagers sont totalement décomplexés par rapport au français.
- Un langage nouveau qui développe un nouveau code langagier : certains vocabulaires ou certaines locutions françaises sont affectés de nouveaux contenus sémantiques que seuls les initiés au langage populaire maîtrisent.

Exemple : Mystique : Compliqué, incompréhensible, supérieur, drôle ...

Danger (Danzé) : Terrible, élevé, admiré (able), fort etc.

- Un nouveau discours social.

Les années 70 ont imposé la praxis de l'idéologie de la Différence, aidée en cela par le discours sur l'authenticité. Quoi qu'en pense ou qu'on en dise encore, le mouvement de l'authenticité a aidé et poussé le Congo à une désaliénation rapide. Evidemment cela a plus ennuyé le Nouvel évolué, entièrement embarqué dans le système occidental de valeurs. Par contre, le peuple en fit son arme pour prendre sa revanche : il parlera désormais de lui, de son identité, de son être qui n'était plus obligé de se définir nécessairement sous les critères occidentaux. Comme sur le modèle musical, le théâtre éclate, des artistes de talent s'imposent sur l'unique radio-télévisinale (RTC, OLRT, RTNC), ils récupèrent les grandes salles de la ville, autrefois chasses gardées du théâtre bourgeois.

Les artistes s'adressent à leurs frères, en langues, avec leurs mimiques, avec leurs accents. Ils leur parlent (incitant) des problèmes quotidiens. A Kinshasa comme à Lubumbashi, des comédiens de talent occupent tout l'espace culturel :

- MUFWANKOLO, NZEMBELA, KILOBO, MUNGURUMA, VITAL SUNZU, SANS BLAGUE... à Lubumbashi,
- MABOKE, MOSEKA
- BOMENGO, DOUDOU NGAFURA, Maître Paille, vieux NGADIOS, SIATULA etc. à Kinshasa,

Ces noms venus d'une manière impériale du théâtre populaire, sont aujourd'hui plus connus dans notre pays que ceux issus du théâtre classique.

Les années 80 et 90 sont aussi le règne du théâtre populaire, au point qu'il a acquis l'appui des institutions culturelles officielles telle que l'INA, l'Institut National des Arts qui lui fournit acteurs et metteurs-en-scène. Et de 1990 à 2004, la suprématie du théâtre populaire est indiscutable. D'où la question : Que signifie encore aujourd'hui la dénomination théâtre populaire ?

II. Enjeux et perspectives

a. Appropriation de l'espace culturel

Avant de tenter d'y répondre, constatons d'abord qu'aujourd'hui, le théâtre dit hier populaire a apprivoisé l'essentiel de l'espace populaire congolais. N'échappe désormais à son pouvoir que quelques rares lieux institutionnels de formation intellectuelles constituant les derniers replis du théâtre bourgeois : écoles secondaires, universités, centres culturels ..., survivance désespérée du théâtre d'élite. L'on dirait qu'ils constituent une sorte de lieux de résistance où il tente de se réorganiser, de se chercher un nouveau souffle.

b. Théâtre populaire ou théâtre tout court ?

Il faut également constater le glissement sémantique du concept ou qualificatif « populaire ». En effet, comme nous l'avion déjà signalé, pendant toutes les années soixante et soixante-dix, le qualificatif « populaire » avait une charge sémantique négative. Il renvoyait à vulgaire (vulgus), impur, réservé aux petits citoyens, bref le théâtre de monsieur tout le monde, par opposition à l'Elite, « intellectuel », « civilisé », « indigène », « non raffiné » etc.

Mais aujourd'hui, « populaire » renvoie à plus « majoritaire ». C'est le théâtre le plus aimé par le plus grand nombre de spectateurs et même de téléspectateurs. En effet, à Kinshasa comme à Lubumbashi, c'est le théâtre qui remplit les plus grandes salles des communes et des quartiers. La plupart des festivals de théâtre organisés par la FENATH⁽³²⁰⁾ ou par le CELTRAM⁽³²¹⁾ l'attestent : ce sont des troupes ou des comédiens du type populaire qui l'emportent plus de prix. Aujourd'hui, presque toutes les maisons des « civilisés » ont les cassettes (audio ou vidéo) des dites troupes, lorsque l'on ne se déplace pas carrément pour aller voir Masumu Debrende, Esobe, Mille Solutions, Siatula, Maître Paille etc. à Kinshasa ou Mufwankolo, Kilobo, Nzembela, Sinanduku, Kamwanya, à Lubumbashi.

L'on peut donc affirmer que la définition du théâtre populaire a positivement évolué. Ce théâtre a acquis et imposé son identité dans une société qui le lui rend très bien. Et l'enjeu est désormais de taille : doit-on encore parler du théâtre populaire ou tout simplement du vrai théâtre congolais ? En effet, n'est-il pas plus la majorité qui conduit tout le monde, en sécurisant la minorité qui est prête à accepter sa déchéance ? Etant donné qu'elle jouit, elle, de l'appui institutionnel du fait que ce théâtre dit populaire reste l'un des principaux lieux de la survivance, d'entretien et de la résistance du français, langue du pouvoir et véhicule de la culture française, dite aujourd'hui francophone. En tout état de cause, de plus en plus, des voix de beaucoup d'hommes de culture s'élèvent très haut. Parmi eux, nous nous citons, et citons le Professeur MAZINGA, de l'Université de Kinshasa, qui nous a critiqué et condamné d'avoir intitulé notre dernier livre LE THEATRE POPULAIRE CONGOLAIS, XX^e S, estimant que ce théâtre qui engage véritablement le congolais car venu et venant chaque jour de ses entrailles profondes. L'enjeu est donc de taille. Et il se joue sur le terrain de la désaliénation et donc de la construction de l'identité du Congolais, pensant et respirant son être. Et ce théâtre se dessine des perspectives prometteuses. En effet, comme nous l'avions dit ailleurs, ce théâtre bénéficie depuis la décennie quatre vingt dix, de l'apport des institutions de formation culturelle : INA, séminaires, ateliers.

Toute révolution constitue un moment d'agression parce qu'elle impose une rupture. Mais nous oblige de constater, de tout ce qui précède, que le théâtre populaire, est en passe de devenir le véritable théâtre congolais de demain, s'il ne l'est pas déjà aujourd'hui. Le débat lui est déjà ouvert.

⁽³²⁰⁾ La Fédérale Nationale du théâtre/section, Katanga, organise ce festival provincial du théâtre

⁽³²¹⁾ Centre d'Etudes Littéraires et de Traitement des Manuscrits. Il organise le festival du RIRE.

**LE MASQUAGE COMME STRATEGIE
DANS LE THEATRE DES DEUX RIVES DU CONGO**

C. KAPANGA Kapele M.K., Ph.D.

Université Laurentienne (Sudbury, Canada)

Tout art fonde sa survie sur des stratégies; celles-ci, pour être efficaces, doivent être adaptées non seulement à l'art qui les exploite, mais aussi à la situation dans laquelle l'art et l'artiste sont appelés à évoluer. Ainsi en est-il du théâtre de l'Afrique francophone en général et des deux rives du Congo en particulier. En tant qu'art engagé, il ne pouvait ignorer cette philosophie existentielle, non seulement à cause du contexte hostile dans lequel il a été appelé à s'exercer, mais aussi et surtout du fait de la polarisation des situations que l'Afrique connaît et qui placent les masses populaires d'un côté et les dirigeants de l'autre. Une telle polarisation, doublée du déséquilibre des forces en présence, forçait les dramaturges à se forger des canaux de communication susceptibles de transmettre le message aux masses destinataires et accomplir son rôle de l'éducation populaire³²² et d'ouverture d'accès à la «vie»³²³, tout en le brouillant pour les forces adverses. Dans une situation étouffante qui astreignait les peuples au silence avilissant, ces stratégies permirent aux créateurs de déjouer, avec un certain bonheur, les pièges des autocrates, échappant du même coup à leur contrôle pour entreprendre des actions susceptibles de créer un espace de liberté pour les masses populaires. En effet, la vraie culture n'est qu'un moyen raffiné de comprendre et d'exercer la vie. Le théâtre se révéla donc le bon moyen de joindre les couches populaires moins accessibles par le livre.

Entreprise risquée – car mettant en danger la sécurité des dramaturges et des spectateurs –, le discours dramatique exigeait de ses auteurs une expertise raffinée pour atteindre l'objectif ultime, tel que le prescrivait Sidi Ahmed Aliou Ndao³²⁴, à savoir l'éducation populaire et le combat contre les forces d'exploitation pour enfin libérer, par la catharsis, les peuples longtemps muselés et étouffés.

C'est l'application de ces moyens dramatiques – ou le résultat de l'opération – que nous appelons «masquage» et que nous entendons présenter dans cet exposé, en considérant tous les aspects langagiers qui ont contribué à la réussite du théâtre congolais. Nous parlerons donc des procédés littéraires du langage articulé et d'autres procédés que l'on peut déceler dans le théâtre du Congo-Kinshasa et du Congo-Brazzaville.

Notre corpus sera constitué, sans exclusive mais essentiellement, des pièces des auteurs de notre génération, en l'occurrence *La délivrance d'Ilunga* de Pius Ngandu Nkashama et *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi. Considérant que les quatre dernières décennies ont été marquées, en Afrique, par le règne des régimes «forts», qui a contraint les hommes de théâtre à dissimuler leur message dans des langages subvertis, nous croyons pouvoir comparer les techniques des dramaturges pour faire ressortir leurs ressemblances et leurs différences facilement et généraliser enfin les conclusions de nos analyses, tout en reconnaissant à chacun des dramaturges la paternité de ses techniques. Cela ouvrira des pistes de discussion pour enrichir notre propos.

³²² Traoré, Bakary (1957: 187) écrivait à ce propos que «la création populaire, en l'occurrence le théâtre, est un des facteurs qui constituent la conscience des groupes sociaux comme moyen d'éducation»

³²³ En endiguant ce puissant instrument de culture et de la vie, les détenteurs du pouvoir endiguaient la vie elle-même, tant il est vrai qu'il ne peut y avoir «la culture d'un côté et la vie de l'autre, pour reprendre le point de vue d'Antonin Artaud (1967, p. 13).

³²⁴ Ce sociologue du théâtre africain assignait à celui-ci un but: «aider à la création de mythes qui galvanisent le peuple et le portent en avant» (1967: 17).

Méthodologie

Pour mener une analyse qui soit quelque peu objective, nous recourrons à la méthode de la «Grappe expressive»³²⁵, qui facilite la déstructuration du langage et la découverte des principales formes littéraires qui constituent la constante de l'expression du message. Nous espérons ainsi décortiquer le jeu et déceler la cohérence interne de son fonctionnement. Après l'analyse bipolaire, nous tenterons de dégager une synthèse relative à la stratégie du masquage dans le théâtre des deux rives du Congo et de l'Afrique francophone.

³²⁵ On sait que l'objectivité n'est pas le fort des sciences humaines; mais, grâce à cette méthode, on peut minimiser l'intervention de l'analyste en la limitant au niveau de l'interprétation des résultats.

ESQUISSE D'UN ITINERAIRE IDENTITAIRE DANS LA NOUVELLE CONGOLAISE DE LANGUE FRANÇAISE.

*Jules Katumbwe Bin mutindi,
Université de Lubumbashi.*

Si au cours de ce colloque et devant les savants de ce monde j'ai choisi de vous entretenir de l'esquisse d'un itinéraire à travers la nouvelle congolaise de langue française, c'est à deux titres exceptionnels.

D'abord en tant que nouvelliste, car après la publication en 2001 de mon premier recueil intitulé « LE MOINEAU », je viens de signer un deuxième « LE PASTEUR », que les presses universitaires de Lubumbashi viennent de publier en décembre 2004. Plusieurs autres manuscrits attendent dans mon tiroir dont le Professeur qui paraîtra d'ici Avril 2005.

Ensuite, depuis plus de 10 ans, j'ai consacré ma vie scientifique à l'étude du statut, de la fonction et de la représentation de la nouvelle congolaise de langue congolaise. En effet, mon mémoire de D.E.A présenté l'année dernière, et bientôt ma thèse de doctorat, consacrent nos hypothèses de recherche sur la nouvelle congolaise de langue française dans sa dimension sociale, c'est-à-dire en tant que revendication et /ou expression de l'identité nationale.

Ce sont ces deux raisons qui nous ont amené à choisir notre sujet. D'ailleurs, si l'on se fonde aussi sur le point de vue des nouvellistes eux-mêmes aussi bien que sur celui des chercheurs et des critiques- congolais ou non congolais- cette littérature pourra être définie en première approximation comme un ensemble de textes écrits en français par des congolais depuis quelques années et que l'on s'accorde apparemment sans problèmes à reconnaître comme des textes « littéraires ».

Sous son aspect le plus immédiat, cette littérature se signale à l'attention des lecteurs, des critiques, et des chercheurs par son caractère négro-africain en général et congolais en particulier. C'est par là en effet, tout d'abord, qu'elle retient notre intérêt et suscite nos interrogations. Proclamée et revendiquée avec insistance aussi bien par les nouvellistes que par les critiques, la « CONGOLOITE » ou « l'expression de l'identité nationale congolaise », apparaît ainsi comme une donnée fondamentale, un élément constitutif essentiel de cette production littéraire.

C'est pourquoi, le chercheur qui entend se consacrer à l'étude de cette littérature n'est pas totalement libre d'engager sa démarche comme il aurait fait peut-être s'il était agi pour lui d'examiner une production littéraire non congolaise, puisque c'est sur le terrain de la « congolité » qu'il est invité en priorité à diriger son investigation, condamné en quelque sorte par une tradition déjà solidement établie à ne mettre en évidence que des résultats aboutissant à la reconnaissance, dans le domaine de la littérature congolaise, d'une spécificité, d'une différence que l'on qualifiera de « CONGOLAISE » et qui était posée au début de nos recherches à titre d'hypothèse ou de présupposé.

Ce mouvement inscrit dans le principe même selon lequel il est légitime et pertinent d'envisager comme une donnée de fait l'existence d'une nouvelle congolaise de langue française se trouve très largement confirmée et illustrée par nos recherches doctorales que nous présenterons bientôt sous le titre « LA NOUVELLE CONGOLAISE DE LANGUE FRANCAISE : REVENDICATION DE L'IDENTITE NATIONALE ».

En effet, notre corpus de 37 nouvelles sur 25 nouvellistes recensés a permis de construire notre hypothèse fondamentale selon laquelle toute société peut se définir par sa façon de produire, de consommer, de hiérarchiser, de stocker, de commenter et de faire circuler l'information sous forme de messages susceptibles d'être oralisés ou écrits sur des supports divers. Parmi ces messages, les textes littéraires ou, plus exactement dans le cadre de notre recherche, les nouvelles congolaises de langue française font figure de catégorie privilégiée. Elles constituent, dans le fait, un « corpus » valorisé dont la production et la consommation s'uniformisent harmonieusement autour du patrimoine national.

Grâce à notre approche, la sociolinguistique des formes narratives, notre recherche a placé un accent particulier à la fois sur le contenu -social, culturel, revendicatif- des nouvelles, sur la signification historique de l'ensemble constitué par celles-ci, ainsi que sur l'esthétique particulière de nos écrivains.

En effet, l'une des particularités de notre recherche, c'est qu'en amont la nouvelle congolaise de langue française fournit en aval l'expression de l'identité nationale. Pour reconstituer ce processus complexe, nous ne pouvions choisir un parcours chronologique qui nous aurait amené à subordonner les différences dont sont porteuses les littératures nationales à une conception de l'œuvre que souvent elles ne reconnaissent pas. A la simple énumération des titres et des noms, nous avons préféré un projet heuristique plus « anatomique » qui, en se fondant sur des textes particulièrement riches de sens, tâcherait de mettre en lumière les réalités parfois violemment contrastées que révèle le terme de « littérature nationale congolaise ».

En faisant dialoguer la sociolinguistique, la sociologie et la psychologie sociale, notre approche s'est révélée un registre d'analyse de large amplitude, capable à la fois de conjointre la nouvelle congolaise de langue française aux opérations tant matérielles que mentales qui la rendent non seulement possible aussi, mais surtout socialement significative.

Autant l'écriture s'uniformise autour des thèmes communs de la crise sociale sous les multiples aspects, autant des structures de l'univers portent en elles les mêmes désillusions diététiques, les mêmes sarcasmes sur les pouvoirs politiques, sur la souffrance des agents et fonctionnaires de l'état, sur l'avènement d'une société nouvelle éprise de paix et de liberté.

Au-delà des anecdotes et des éphémérides propres à chaque texte particulier, se retrouvent les mêmes évocations cyniques des répressions sociopolitiques, le même espoir, la même tendance, le même cordon ombilical. Les récits de JULES KATUMBWE Bin- MUTINDI «LE PASTEUR ou LE MOINEAU » par exemple, semblent se dérouler dans n'importe quelle église ou dans n'importe quel centre urbain de la République Démocratique du Congo. Celui de MALIZA MWINE - KINTENDE, « LA GANGUE », ou les chroniques de YOKA LYE MUDABA, « LES DISTINS BROYES », sont autant d'œuvres de l'amertume et de la solitude congolaises. « TROIS FEMMES DANS LA TOURMENTE » de BERNARD ILUNGA KAYOMBO, parachève le cycle infernal des congolaises. Sans vouloir entrer ici dans le détail de la thématique et de la deixis spatio-temporelle, nous pouvons dire que les premiers résultats de notre investigation sur la nouvelle congolaise de langue française comme revendication de l'identité nationale sont les suivants :

- 1) En R.D.CONGO, il existe bel et bien une nouvelle de langue française qui, dans sa plénitude signifiante et à travers ses multiples visages, possède ses propres structures narratives et ses propres thèmes pour en constituer la revendication d'une identité nationale.
- 2) Notre corpus, de 37 nouvelles issues de 25 nouvelles recensés, révèle en son sein une tension organisatrice, existant à l'état d'institution, fonctionnant à la fois comme « horizon d'attente » et « modèles d'écritures », et tendant, au bout de compte, à un seul modèle préétabli, à un cadre unique plus ou moins fixé, qui constitue, pour les nouvellistes congolais de langue française, un modèle de représentation littéraire à visée esthétique.
- 3) La nouvelle congolaise d'aujourd'hui, dans son ensemble, se fonde réellement sur cette rupture avec l'oralité, pour s'affirmer de plus en plus dans la sphère close de l'écrit, avec le français comme médium et code littéraire.
- 4) Quelle que soit son aire culturelle d'origine, le nouvelliste congolais de langue française use d'un d'art essentiellement suggestif, lequel nous donne, avec remarquable économie de moyens, une vision profonde et vaste de la situation socialement significative au Congo : le détail infime vibre, sous sa plume, d'une puissance signifiante considérable.

Toutefois, cet effort d'analyse est loin d'être suffisant. En choisissant de décrire l'esquisse d'un itinéraire identitaire à travers la nouvelle congolaise de langue française, nous avons conscience d'avoir privilégié certains canons pour laisser délibérément de côté un certain nombre d'aspects qui auraient aussi intéressé votre curiosité. Toute recherche a ses limites, la nôtre aussi. Ses acquis et mérites prouvent à suffisance que le genre bref a reçu chez nous l'attention qu'il méritait depuis belle lurette.

Bibliographie sommaire

- Katumbwe, B'M. 2001, Le moineau, Kinshasa, PUC ; 2004(a), Le pasteur, Lubumbashi, PUL ; 2004(b), La nouvelle congolaise de langue française : réflecteurs théoriques pour une expression de l'identité nationale, mémoire de DES, Lubumbashi, PUL
- Maliza M.K. 1973, La gangue, Paris, ACCT-RFI, 2004, Un homme sur la route, Lubumbashi
- Ilunga Kayombo, 1996, Trois femmes sur la route, Kinshasa, Mediaspaul
- Yoka Lye, M., 1991 Destins broyés, Kinshasa, Éditions Saint Paul Afique

DU THEATRE FILME VERS UN NOUVEAU LANGAGE DE L'IMAGE THEATRALE : Gros plan sur la troupe de MUFUANKOLO.

MPUNGU Mulenda Saidi
Université de Lubumbashi

Mufuankolo est certainement le personnage le plus pittoresque du théâtre lushois. Et sa célébrité est due probablement à ses fréquents passages à la radio et à la télévision. En effet, la troupe de Mufuankolo a eu très tôt l'idée géniale de se produire à travers les médias locaux et investir ainsi les milieux familiaux à de grande audience.

À la télévision, au début, le théâtre obéit aux exigences de la scène ; les acteurs vont et viennent en tenant compte de l'unité du temps et du lieu ; la camera, fixée et installée devant la scène, filme (tel un œil immobile) le jeu des acteurs uniquement en un long plan moyen. C'est ce qu'on appelle déjà « Théâtre filmé ». L'histoire du cinéma regorge de productions d'images dont certaines ont un statut ambigu, flou, embarrassant... Au fait qu'est-ce qu'un théâtre filmé ?

Aujourd'hui, la troupe théâtrale de Mufuankolo semble préférer les cameras aux planches. Les preneurs d'images suivent les acteurs qui se déplacent partout, longent les avenues, entrent dans différentes maisons... Les personnages et les paysages sont pris en pans moyens, américains, rapprochés, les metteurs-en-scène introduisent des panoramiques et travellings ; le langage de ce théâtre emprunte à celui de l'image et du cinéma. Est-ce seulement possible ?

La télévision qui s'est emparée des films de productions cinématographiques permet aussi une production de films réalisés avec des caméras vidéo. Mufuankolo entre dans cette dernière réalité. Mais que pouvons-nous en dire ? Est-ce toujours du théâtre filmé ? Est-ce déjà du cinéma de théâtre ? Ou est-ce du cinéma tout court ? L'embarras est bien là.

En analysant une production de la troupe de Mufuankolo, image après image ; en faisant ressortir les éléments du discours filmique observés ; bref en étudiant l'écriture filmique, nous tenterons de répondre à la question de savoir si le théâtre et le cinéma peuvent se rencontrer vraiment et donner naissance à un genre hybride. Et si cette histoire était vraie, le grand gagnant ne serait-il pas un nouveau venu qualifié de dramaturge-metteur-en-scène-vidéaste ?

Théâtre et cinéma ont, depuis toujours, entretenu des relations très ambiguës. En effet, le cinéma en tant qu'art audio visuel s'est beaucoup inspiré de spectacles de scène et de la littérature, plus particulièrement du théâtre. Les spectacles des scènes ont servi de base au cinéma encore muet. On se souviendra à cet effet de la comédie musicale inspirée de l'opéra où la musique était à la fois porteuse de la dynamique des actions et des états émotionnels des acteurs en situation. Le théâtre a servi le premier de modèle au cinéma devenu parlant. Ce dernier lui a emprunté ses histoires, ses récits, ses sujets, ses décors, mais aussi ses personnages. Au dire de Francis VANOYE³²⁶ « l'échange entre théâtre et cinéma est si important du point de vue dramaturgique qu'on ne saurait trop dire aujourd'hui si c'est le théâtre seul ou le cinéma des années 20 -30 qui permet le recours à ce modèle ». Ainsi, dès l'avènement du cinéma parlant, certains ont vite pensé que le théâtre était son objet naturel. C'est la raison pour laquelle plusieurs pièces de théâtres ont été portées à l'écran. A en croire Jeanne Marie CLERC³²⁷, Marcel Pagnol lui-même affirmait qu'avec le cinéma parlant « l'art du théâtre ressuscitait sous une autre forme et allait connaître une prospérité sans précédent », qu'« un champ nouveau s'ouvrait à l'auteur dramatique ». Ce point de vue jette la base du théâtre filmé et suscite l'hostilité de la part de cinéastes croyant dans l'autonomie du cinéma. Ces derniers craignaient de voir le cinéma être complètement voué aux activités des planches. Toujours est-il que théâtre et cinéma ont, jusqu'à une certaine époque (1930) bien cohabité, chacun s'enrichissant des techniques de l'autre. D'ailleurs, à en regarder de très près, on a l'impression qu'il existe au cinéma beaucoup plus d'adaptions d'œuvres littéraires que celles de création pure.

LE THEATRE FILME

Une pièce de théâtre peut être portée à l'écran de différentes manières : La première possibilité est de placer la caméra devant la scène pour filmer en continu une représentation de la pièce de théâtre en studio. Dans ce cas, l'œil de la caméra, tout percevant, filme le jeu des acteurs en un long plan moyen et représente le point de vue objectif d'un spectateur devant une représentation théâtrale. Cette méthode de production de théâtre filmé nécessite un travail ardu de la part des acteurs, surtout si la pièce est retransmise en direct à la télévision. Puisque la prise de vue est continue et que le champ est bien délimité, chaque acteur doit bien connaître son rôle et sa place dans le déroulement de la pièce. Toute entrée et toute prise

³²⁶ VANOYE, F., *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Nathan 1991, p 114

³²⁷ CLERC, JM., *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p 31

de parole improvisées seront lourdes de conséquence. D'où la nécessité de plusieurs répétitions dans le but de conserver les unités de lieu, de temps et d'action qu'impose le studio de télévision.

La deuxième possibilité pour obtenir un théâtre filmé est l'utilisation d'une deuxième caméra afin de briser la monotonie des plans moyens qu'offre la caméra objective. Le principe est le même que pour la première situation : Il s'agit de filmer une représentation théâtrale dans un studio. Ce qui change ici, c'est qu'en plus du point de vue objectif, le réalisateur introduit une seconde caméra, suggestive, qui démultiplie les points de vue. Cette seconde caméra donnera l'impression de pénétrer dans l'espace scénique en proposant des plans américains, rapprochés, ou des gros plans des acteurs et des décors, qui ont la parole ou, le cas échéant, pour attirer l'attention du spectateur (téléspectateur) sur une expression ou mimique particulière d'un acteur. Le réalisateur se trouve du côté de la régie, devant un récepteur témoin, et assure le montage des plans successifs au cours de l'enregistrement ou de la diffusion. Grâce à des manettes, il fait le choix de l'image qui sera enregistrée ou diffusée. Il doit être capable de réaliser son montage en même temps que la prise de vue.

Dans la première comme dans la deuxième situation, l'action est toujours confinée dans un espace qui ressemble encore aux planches (le plateau de télévision) et tient compte de la continuité de l'espace – temps scénique, du décor plus ou moins statique et du jeu des acteurs plus contemplatif.

La troisième possibilité est la mise en séquence filmique de la pièce de théâtre. L'objectif ici est de sortir les scènes de la contiguïté pour faire découvrir l'univers diégétique plus réaliste que le spectateur devait supposer si la pièce était filmée sur un plateau.

Selon Francis VANOYE³²⁸ « ce dispositif par scènes implique généralement un nombre de personnages réduits et une permutation des rencontres à deux ou trois. Il ne s'associe pas nécessairement à une scénographie théâtrale (...) et peut être réalisé selon des alternances intérieurs /extérieurs et des mouvements très fluides ». Il s'agira ici de l'application des techniques du cinéma à un texte de théâtre, et cela souvent avec un matériel vidéo. La caméra démultiplie les points de vue et, grâce à des coupures, reconstruit un espace – temps non réaliste. Tous les ingrédients du cinéma sont là. Ce genre de production d'images a un statut ambigu : on ne peut plus parler ni de théâtre, ni de théâtre filmé (on n'est ni sur des planches, ni sur un plateau), mais on ne peut pas non plus déjà parler de cinéma. Cet « objet » audio visuel peut être dénommé, à juste titre, « téléfilm », car il s'agit d'une production cinématographique pour et par la télévision.

ANALYSE D'UNE PRODUCTION DE LA TROUPE DE MUFUANKOLO

Nous avons analysé, image après image, « NKUKU WA BONANE », L'une des productions de la troupe de Mufuankolo. En étudiant le discours filmique de cette production, notre objectif était de savoir si « la troupe théâtrale Mufuankolo », comme l'indique toujours le générique, répond aux exigences du théâtre ou à celles du cinéma.

RESUME DE L'HISTOIRE

« Nkuku wa bonane », comme toutes les productions de la troupe de Mufuankolo, traite des faits de société. L'histoire se déroule dans la ville de Lubumbashi, le jour de l'an. Mufuankolo, l'air préoccupé, revient du marché avec du poisson salé, alors que sa famille espérait manger décemment ce grand jour. Poussé par les siens, il est obligé d'aller voler. Malheureusement pour lui il fait tomber ses papiers d'identité sur le lieu du crime et se fait ainsi rattraper.

³²⁸ VANOYE, F., *Op. cit.*, p 115

ETUDE DE L'ECRITURE FILMIQUE

Nous rapportons ici quelques éléments du discours filmique observés parmi tant d'autres qui revêtent un statut ambigu, flou et embarrassant.

Les premières images font découvrir la ville de Lubumbashi par des travellings mêlés à des panoramiques (pano-travellings). La première scène est prise en plan d'ensemble et la caméra fait un travelling latéral gauche droite sur l'acteur Mufuankolo qui longe une avenue puis entre dans un marché. Le décor est planté : on n'est ni sur des planches de théâtre, ni sur un plateau de télévision, mais dans la ville, « extérieur réel-jour ». Et, tout au long de la « pièce », la caméra va très souvent tourner en extérieur.

Autre élément pertinent, c'est l'alternance extérieure /intérieure lorsque l'acteur Mufuankolo rentre chez lui. A l'intérieur, le cadrage et les mouvements de caméra sont aussi très intéressants. L'objectif prend 4 personnages en plan américain. La caméra fait un travelling pour faire un jeu de champ/contre-champ en filmant les personnages deux par deux. On n'est donc plus devant l'œil immobile de la caméra d'un théâtre filmé. Cette scène se termine d'ailleurs sur un zoom (travelling optique) jusqu'à obtenir un plan rapproché de l'acteur Mufuankolo.

Le dernier élément troublant que nous pouvons rapporter ici est le travail particulier dans le montage. Il s'agit d'un montage alterné de deux scènes qui se déroulent simultanément en intérieur et extérieur. Cette alternance de plans qui n'est possible qu'en cinéma se termine sur raccord dans le mouvement, lorsque l'acteur entre dans la maison pour commettre son forfait.

Toute l'histoire se raconte de cette manière, et les quelques faits relevés nous montrent que la troupe théâtrale Mufuankolo ne produit pas un théâtre filmé, contrairement à ce qu'annonce sa dénomination. Les personnages et paysages sont pris en plans moyens, américains, rapprochés, en gros plans...le metteur en scène introduit des panoramiques et travellings ; le langage de ce théâtre ressemble beaucoup plus à celui du cinéma qu'au langage du théâtre filmé. Or, nous l'avons dit, ce genre de production cinématographique pour le petit écran (à l'aide du matériel vidéo), est appelé « téléfilm ». A propos de la troupe théâtrale Mufuankolo, nous nous trouvons donc devant un problème d'appellation. La troupe ne produit ni des pièces de théâtre, ni des théâtres filmés, mais bien des téléfilms. Il fallait que cette précision soit faite.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CLERC, J. M. Littérature et cinéma, Paris, Nathan, 1993
 GAUDREAU LT, A. et JOST, F., Le récit cinématographique, Paris, Nathan, 1990
 VANOYE, F., Scénarios modèles, modèles de scénarios, Paris, Nathan, 1991
 WYN, M., Le cinéma et ses techniques, Paris, Editions Techniques Européennes, 1979

LA MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE : UN PARCOURS RYTHMIQUE ET THEMATIQUE

**MONSENGO VANTIBAH M.
ISES/LUBUMBASHI**

La chanson possède une double substance dont l'une est musicale, l'autre est verbale. Elle se présente comme totalité musique-parole. Néanmoins, musique et parole nous renvoient chacun à des principes d'analyse hétérogènes divergents. C'est-à-dire si le thème musical relève à l'analyse conceptuelle et à l'étude sociologique par contre l'arrangement et le rythme s'insèrent dans des genres des styles, des modes c'est-à-dire l'apparition de genres et vogues leur épanouissement et leur déclin. Dans le cadre de cette réflexion, nous nous bornerons à examiner la chanson congolaise pour en connaître les évolutions rythmiques et thématiques depuis l'apparition de la rumba considérée comme le canon typique de la musique et de la danse congolaise moderne au début des années 1940.

Les grandes écoles rythmiques

La musique congolaise moderne est depuis des années l'œuvre d'un impressionnant nombre d'orchestres. Il faut nécessairement établir un certain nombre de repères pour mieux pénétrer les rythmes d'un coefficient d'évaluation. Il est généralement reconnu aujourd'hui que les rythmes de la musique congolaise moderne se sont réalisés sur base de trois écoles : l'école de l'African Jazz, l'école de l'OK Jazz et celle de jeunes. En marge de ces trois écoles, il y a le Show. C'est-à-dire que partant de quatre éléments, il y a lieu d'élaborer une typologie des orchestres congolais afin d'être associé à l'esprit des auditeurs de cette musique, dans la mesure où "les sociologues ont beaucoup écrit sur l'emploi des typologies". Les personnalités, les systèmes sociaux, les organisations sont nombreuses qu'il est indispensable avant de passer plus avant l'analyse, de les classer d'une certaine façon. Pour ce faire, certains auteurs comme Max Weber, ont même vu dans la construction de types spécifiques l'axe de la compréhension sociologique (P.. Lararsfeld, 1970, p. 86)

La création de l'African Jazz du Grand Kallé en 1953, marque le deuxième souffle de la musique congolaise moderne du fait que la première génération, dominée par le patriarche Antoine Wendo Kalosoy avait engendré la rumba "Sukuma" caractérisée par une musique monotone, accompagnée par une voix monocorde et d'un solo solitaire, pauvre en orchestration, tandis que Kallé innove avec une musique pleine d'équilibre, en introduisant une panoplie d'instruments dans l'orchestration. Cette formule, la première du genre dans le pays aligne un ou deux chanteurs, trois guitaristes dont un soliste, un accompagnateur, un bassiste, un **marcassiste**, un batteur (tam-tam), un trompettiste, ainsi qu'un saxophoniste. Cette nouvelle formule sera ainsi adoptée à jamais par les orchestres de cette nouvelle conception de la musique congolaise.

La musique dite de l'école African Jazz est symbolisée par la beauté rythmique des sons vibratoires créateurs du soliste Nicolas Kassanda alias Docteur Nico, dieu de la guitare. Dans sa phase exécutoire, Nico Prince fort les sonorités de la guitare solo. Il noie de temps en temps les autres instrumentistes et émerge en véritable leader dans ce tourbillon de sons instrumentaux. A ce stade, le solo de Nico ressemble à ce qu'avait dit autrefois Hegel, « on est emporté par le plus haut degré de beauté musicale, le secret merveilleux par lequel un instrument matériel devient organe parfaitement animé et on apprécie à juste titre l'habileté technique de l'artiste et l'exécution produites par une imagination géniale » (Hegel, 1973, p.14). Nico Kassanda était le guitariste le plus célèbre de la fin de la décennie cinquante et du début des années 1960. Il était aussi de ce fait l'unique guitariste de l'awayenne de cette époque. En somme, « la musique de l'African Jazz a les faveurs des grands du rythme doux, berçant et sentimental. La chaleur est émotive, voire bridée et disciplinée, animée par un souci d'harmonie et de sentimentalité communicatives. Ses forces dionysiaques n'explorent pas d'une manière incontrôlée, elles sont disciplinées et harmonisées » (Mpembele N.M. 1976, P.18)

Cette orchestration dans l'ensemble renferme une nappe sonore « agréable, composée de sonorité africaine, émanation du tam-tam traditionnel, mêlée aux sonorités européennes issues des guitares électriques et autres instruments à vent. Le système et la mélodie de l'African Jazz avaient dominée la scène congolaise et africaine. Aussi la plupart des œuvres produites par cet orchestre sont-elles reprises en chœur par les formations musicales du Continent et des formations latino-américaines. C'est le cas notamment des morceaux comme « Para-fifi » et « Kallé-Kato » etc.

Après dix ans de succès et de gloire ininterrompus, l'African Jazz est dissous en 1963, mais son style avait déjà fait école, il avait été adopté par les dissidents dans l'African - Fiesta et ensuite par tous les orchestres de l'école African-Jazz parmi lesquels, African Fiesta Sukisa, Afrisa, Vox Africa, African Soul, G.O Malebo, Festival des Maquisards, les Grand Maquisards, etc.

La deuxième école rythmique de la musique congolaise moderne est issue de l'OK Jazz, fondé en 1956 dont Luambo Makiadi dit Franco est resté le chef incontesté et incontestable dès le début jusqu'à sa mort le 12 octobre 1989 à Namur en Belgique. A vrai dire, Franco était l'une des personnalités marquantes de l'évolution de cette musique dont il a contribué énormément à l'évolution. Il constitue l'une des plus brillantes réussites

individuelles dans la pratique de la musique dans notre pays. Aussi la personnalité de Luambo Makiadi force-t-elle l'admiration et le respect de plus d'un congolais tant il a été un véritable génie créateur.

A l'opposé de l'African Jazz, l'OK Jazz avait gardé dans l'exécution de toutes les chansons la partie « Sebene » du rythme fougueux et saccadé, issue du folklore congolais c'est-à-dire la partie dite « chauffé » ou « les paroles cèdent la place au rythme et où les cavaliers sont censés se séparer et se déchaînent à l'envi et entrent dans une transe collective ». Cette donnée culturelle confère à la musique de l'OK Jazz son caractère populaire. Franco a vulgarisé l'art musical dans son école. La raison pour laquelle sa guitare est demeurée très contagieuse auprès d'un bon nombre de solistes de la jeune génération d'où le mérite de son nom de grand Maître et de Sorcier de la guitare. « Ici prime l'explosion des forces dionysiaques qui se rebellent au domptage. Mais aussi une simplicité extrême qui fait justement la beauté de ce rythme. Il s'est d'ailleurs avéré que la plupart des solos de Luambo Makiadi sont d'une simplicité extrême. Mais quant à les concevoir, cela ne paraît pas donner à tout le monde et c'est là ce qui fait le génie de cet artiste. Dans le souci d'innover, il donne une nouvelle formule à son rythme qui devient original au milieu des années 70. Le système se présente comme suit : L'instrument de base, c'est-à-dire la guitare, voit s'introduire une nouveauté : 2 solos indépendants qui ne communiquent que par l'harmonie du rythme, 2 autres, le mi-solo et l'accompagnement ont la grande tâche de jouer les conciliations et enfin une basse qui cherche constamment où donner la tête. Dans le système vocal, tous les chanteurs s'exécutent simultanément comme dans une chorale. Le dialogue est développé de plus en plus et le mouvement chorégraphique garde son unité dans la diversité, tandis que du côté cuivre, 3 saxophones, 4 trompettes et 4 trombones s'exécutent également dans un mouvement d'ensemble. Le mérite de l'école de L'OK Jazz est d'avoir évolué, en restant dans le trajectoire c'est-à-dire que la base du rythme est restée sa ligne maîtresse, tandis qu'ont été introduits quelques aménagements qui tiennent aux particularités des orchestres principalement dans les voix, les cuivres et les instruments à percussion. » (Mpempele N.M et si Dombasi Mavatikou, 1976, PP. 18, 20). Suivant la formule consacrée des musiciens de l'OK Jazz : « L'OK Jazz joue la musique de Luambo et Luambo joue la musique de l'OK Jazz. »

C'est par la vague des clubs de danse et d'amitié que les jeunes entrent timidement sur la scène musicale. Ce phénomène en a sans doute produit un autre à Kinshasa, à savoir la formation des orchestres animés par les jeunes. Les plus anciens de ceux-ci étaient Jamel National, Diamant Bleu, Négro-succès, nouvelle formule, Los Angels etc. Siongo dit Bavon Marie-Marie, était la vedette de la nouvelle génération qui a le plus influencé les jeunes au début des années 1966 ainsi que les orchestres des étudiants congolais de Belgique, "Yéyé National" et "Los Nickelos" sans omettre, "des Vipères Noires" de Fredy Mullongo. La vague se poursuit au pays avec les orchestres animés essentiellement par les élèves de lycées et collèges de Kinshasa à partir de 1968, parmi lesquels Thu-Zaïna, Zaïko Langa-Langa, les Mustangs, Stukas Boys, Minzoto, Bella Bella, Symba, les ISS Boys. Certains d'entre eux passent vite dans le camp des professionnels. Ils se bousculent sur le podium de la gloire. Ils ont acquis les lettres de noblesse dans le domaine de la chanson. Et la question que l'on se pose souvent est celle de savoir si cette musique produite par les orchestres de la troisième génération est différente de celle produite jadis par Wendo ou celle de Kallé et Luambo. Cette musique en plein essor, à vrai dire est destinée à un public jeune, à la mode et dans le vent. Elle véhicule une rythmique très envoûtante, irrésistiblement entraînante. Elle est accompagnée par des chansons lyriques qui sont entrecoupées par des cris aigus que poussent les chanteurs dans le « Sebene », mais elle est très soutenue par une orchestration faite des sons instrumentaux qui avoisinent la cacophonie et la trame de fond de la guitare basse, du drum et de la batterie. La danse s'intègre à un spectacle dynamique où interviennent bruits, musiques, lumières et couleurs. C'est le symbole de la joie de vivre parmi les jeunes, c'est-à-dire "loisirs, beauté, puissance sont les nouvelles valeurs de cette jeunesse" (Sophie Akour et André Akour, 1973, p.106)

Parlant du même phénomène dans la société européenne, Edgar Morin confirme qu'il y a dans « cette musique intensément et frénétiquement rythmée un ferment dionysiaque, panique, une force explosive. Il y a peut être une stimulation forte au ferment de rébellion qui est dans toute adolescence. Ce mouvement musical se diffuse à travers les jeunes des différentes couches sociales (Edgar Morin. 1984, P. 234) Ceci relève d'un système universel qui a comme sève vivifiante la Pop Music qui avait ébranlé la jeunesse du monde entier à la fin des années 1960. C'est peut être grâce à ces traits innovateurs que la musique congolaise moderne produite par la jeune génération a accru l'audience de cette musique sur le plan international. Certains d'entre eux font salle pleine dans des salles prestigieuses à Paris comme l'Olympia, le Zénith et Bercy. Ils récoltent le même succès à travers leurs tournées dans le reste des pays européens, asiatiques et nord américains.

Un autre style s'est développé dans l'usage et la pratique de la musique congolaise moderne, c'est le Show. Il a pris son élan avec Tabu Ley lors de son passage à l'Olympia le 18 décembre 1970. Ainsi, Tabu Ley est sans conteste, un pionnier dans le domaine, mais le style a été popularisé par le Trio Madjesi à la même période.

Il a été à Kinshasa note Kanika Mwana Ngombo "le pendant des Beatles. Il soulevait une foule des jeunes que le ciel musical faillit se fendre en deux ; eux d'un côté et les autres de l'autre. L'étoile du Trio brillant

haut projetant l'ombre de Madjesi partout dans le pays, en Afrique et en Europe''. (Kanika Mwana Ngombo, 1976. p.25)

Depuis lors, cette forme de musique avait marqué la carrière artistique de la tigresse Abeti Massikini, de la mélancolique Mpongo Love, de Lita Bembo, du roi d'Ekonda saccadé. C'est aujourd'hui le style de Werrasson, King Kester Emeneya, J.B. Mpiana etc. Il y a un dernier courant pratiqué par les musiciens congolais de la diaspora. C'est un genre de variété, " World Music ", mélange de Rumba Rock, Funk, Reggae, Zouk, tradition et modernité, adapté particulièrement au goût des publics européens, asiatiques et Nord américains. Kanda Bongo, Lokwa Kanza, Ray Lema, Awilo Longomba, Keisha sont les vedettes de cette tendance musicale.

En conclusion, dans le " Show – Biz ", les producteurs centrent l'activité artistique sur la chorégraphie, la danse et les jeux de lumière afin de créer un spectacle beau et agréable à voir. Dans cet art, l'acteur principal est souvent accompagné d'un groupe de danseurs dont l'automatisme des mouvements de danse crée aux yeux des spectateurs une sorte de poésie corporelle. Pour Maurice Nédoncelle année 1967, page p. 76 « le rythme des corps en pareilles circonstances est un art d'une poésie poignante ou gracieuse. » Par essence, « c'est un système de mouvements et d'impressions auxquels concourent le toucher et l'ensemble des sensations internes dues aux muscles, aux articulations et aux tendons, à la respiration et à la circulation etc. puis ce système expressif se retourne et se complète en spectacle visuel pour le « danseur lui même et surtout pour les spectateurs » (Maurice Nédoncelle, 1967, p. 76)

Tendances thématiques

Le Musicien est un poète chantant. Ainsi, il chante ce qu'il voit, entend et observe autour de lui. Son art se présente comme le miroir de la vie en société. Hegel n'avait-il pas écrit que l'art révélait à la conscience la vérité sous une forme sensible (Hegel cité par Monsengo Vantibah, 1976. p.50)

Une étude thématique de la chanson congolaise permet d'esquisser un certain nombre des thèmes qui vont de l'amour au social, en passant par les chansons publicitaires et de propagande idéologique ou politique. Mais, il existe une prédominance pour le thème de l'amour pour aboutir à la gloire, l'amour étant une force invincible qui nous affecte tous et c'est ce qui permet heureusement aux musiciens de gagner leur vie, car ils plaisent en peu de temps à un grand nombre de clients (CFR Monsengo Vantibah M. 1976. P.47)

Quelqu'un d'autre confirme que cette particularité n'est pas propre aux artistes musiciens congolais, car dans tous les continents les chansons d'amour sont les plus nombreuses. Il suffit d'écouter la musique européenne de variété : Johnny Hallyday, Charles Aznavour... l'homme reconnaît à l'amour la supériorité sur tous les autres sentiments. Mais le thème de l'amour est traité de plusieurs de manières. Par exemple, l'amour-passion procédant d'une profonde admiration physique (" Julienne importée " de Lessa – Lessan) ; l'amour déçu et contrarié par les obstacles sociaux : parents, dot ... (" Diamo et Maurice nalembi " de Rochereau) ; Il y a l'amour commercial, jaloux et intéressé (" Bolingo ya mbongo " de Germain) ; l'amour exemplaire, fidélité, fondé sur l'accord des sentiments, la communion des pensées de pardon mutuel des fautes, " Tika nabongisa " de René Moremo , " Bazilaka ngai na yo toboyana " de Vicky Longomba. Le reproche de prédominance du thème de l'amour formulé à l'endroit de nos musiciens n'est pas justifié (Emile Ngoy, 1971, p. 32). Cela revient à dire que ces différentes façons de chanter l'amour reflètent la culture urbaine des kinois dans leurs relations amoureuses tantôt douces, tantôt tumultueuses entre les hommes et les femmes.

Cette passion de vivre des kinois que d'aucuns appellent fiévreusement l'"ambiance" remonte du temps de Wendo où le thème de l'amour était d'usage courant auprès de ces premiers chansonniers de la musique congolaise moderne. Ainsi, Wendo, " alanga nzembo", le maître de la chanson donne le ton avec Marie-Louise, hymne à la beauté qui se trouve être le point d'encrage de la musique congolaise moderne. Il est suivi dans le même élan d'inspiration par Léon Bukasa qui signe « Kalala Badimwene », ma chérie Kalala, Marguerite, une musique faite de beauté et d'amour, tandis que Feruzi compose dans la suite : " Nabala Muluba " : c'était la fureur dans le début de la rumba congolaise. La relève était assurée avec Kallé Jeff, une voix sans concurrence, sinon la plus belle rumba. Il chante l'amour passion (bolingo lokola liki), l'amour exemplaire (Kalle-Kato), la déception (Bamonaki yo), la frustration (Keliya). C'est une musique douce, réfléchie, dansante, pleine de créativité.

Kallé et l'African Jazz avaient aussi développé le thème politique, s'engageant dans une voie de nationalisme et même du panafricanisme. Il signe " Indépendance Chacha ", " Bilombe ba gagner ", les meilleurs ont gagné et Ngonga ébeti indépendance, *l'heure a sonné pour l'indépendance*, Matanga ya Modibo, les funérailles de Modibo Keita et Carrefour d'Adis-Ababa, hymne à l'unité africaine etc, l'œuvre de Kallé, musique et textes répond aux canons classiques. Ce qui a fait dire au cardinal Malula que les générations futures apprendront à travers ses œuvres dans le domaine qui était le sien, l'amour du bon (de la bonne musique), l'amour du beau, (de la belle musique), l'amour du vrai (de la vraie musique) (Cardinal Malula, 1983, Oraison funèbre). Cette musique est passée d'un siècle à un autre et se danse encore avec beaucoup de frénésie dans les soirées et fêtes de famille à travers le pays. C'est dire que Kallé n'était pas un simple musicien, mais un vrai

artiste qui avait procuré du plaisir et de la joie avec ses rythmes et ses mélodies. Par ce fait, il a su imprimer dans les cœurs des congolais une véritable conscience nationale et au pays une identité culturelle.

Comme nous avons eu à le souligner plus haut, Luambo Makiadi dit Franco reste un des plus grands chanteurs-compositeurs-solistes dans l'évolution de la musique congolaise moderne. Pour Sylvain Bemba, il est indestructible, inamovible, il défie victorieusement le temps et les modes (Sylvain Bemba : 50 ans de musique au Congo-Zaïre, cité par Kalamoyi Kadima-Nzudi p. 42). C'est le monstre sacré de la chanson congolaise. Il taquine la Muse dès la naissance de l'Ok Jazz en 1956 aux Editions " Loningisa" avec Bolingo ya Ngai Béatrice, Béatrice mon amour, Majos, Marie-Josée mon amour. Et son collègue Edo Nganga compose l'une des plus belles mélodies de cette époque, Aimée wa Bolingo, Aimée mon amour. Et plus tard Kwamy avec Bolingo ya bougie, l'amour forcé, tandis que Vicky Longomba compose l'une des belles poésies musicales de cette école ainsi que de sa carrière, " Dit Tonton ".

Quant à Luambo, il revient sur le même thème, mais sur un ton polémique gravé dans "Ngai Marie Nzoto ebeba", Marie la mal chançarde, "Quatre boutons", Mamou, Mario, etc. Il instaure le dialogue dans la chanson congolaise. Par ce style Lwambo a compris que l'amour est ce souffle magique qui invite deux êtres relativement éloignés au dialogue. Il opte pour le traitement bipolaire où le discours est nourri par les interventions de deux sujets. Cette technique consacre le succès de Mamou, de Mario et " Faute ya commerçant " où Lwambo alterne avec Madilu pour les deux premiers titres et avec Mangwana pour le dernier titre. Ce traitement dynamique est aussi à l'ordre du jour dans ses chroniques sociales, il étale ses talents de polémiste averti. C'est une œuvre dialectiquement dérangeante, embarrassante, gênante, déconcertante. Il faut écouter "Tonga", L'aiguille, Très impoli, Falanswa (liser François), Mpaka Lowi, Chérie Bondowe, Liberté, Jackie, Hélène, " Sous alimentation sexuelle ".

D'ailleurs, à cause de ces trois dernières compositions, il lui avait été reproché d'avoir joué en public des chansons qualifiées d'obscène par les autorités judiciaires. Il avait été condamné à six mois de prison et écroué à la prison centrale de Makala à Kinshasa. Mais quelques mois auparavant, cette situation avait été dénoncée par la presse congolaise de l'époque sous la plume d'un certain Lukuni Ngonga en ces termes : Depuis un moment, de mauvais garçons sont en train d'instaurer à Kinshasa une sorte de " voyoucratie" musicale. Et Luambo Makiadi n'est pas le moindre élément de la confrérie. Le patron de l'Ok Jazz a cessé de respecter les distinctions honorifiques dont il a été gratifié.

Il foule aux pieds les lois de la décence sans être inquiet. Certes, certaines chansons de Lwambo comme celles de ses paires traduisent les réalités d'une certaine société zaïroise, leur société. Mais au lieu de dénoncer les mauvaises habitudes, les égarements qu'ils observent, au lieu de proposer de nouvelles valeurs, les musiciens de l'Ok Jazz préfèrent exalter les défauts et les travers de certains de leurs contemporains (Lukuni Ngonga 1976, p.45). Ce qui constitue, à coup sûr, un grand danger surtout pour la génération montante. Laisser l'Ok Jazz continuer impunément son œuvre de sape, c'est inviter les autres ensembles musicaux à lui emboîter le pas. Et une fois tous les orchestres engagés dans cette voie, nous assisterons, impuissants, à la désintégration de la société zaïroise.

Avec l'avènement de nouvelles structures musicales imposées par les jeunes, c'est l'acculturation de la chanson congolaise de la sève du rock, du Twist, du yéyé d'abord et plus tard du reggae et du disco. La formation des orchestres de la nouvelle génération s'effectue dans un climat de promotion des valeurs juvéniles avec le thème de l'amour comme toile de fond. Un langage nouveau truffé de mots français et anglais voit le jour et développe une nouvelle culture de masse. Des orchestres Negro-Succès, Zaïko Langa-Langa, Thu-Zaina, Bella-Bella, Empire Bakuba chantent avec force " Sekele ya Bolulé Mwasi", " Lucie Pauni ya talu", " Ba patron na Mbongo", " La tout Neige", " Charlotte adieu n'Athénée", " Mbeya-Mbeya", " Lina" etc. Tout tourne autour de l'amour. Ce mouvement musical s'accompagne d'une mode vestimentaire qui sert de point d'appui à l'affirmation de cette nouvelle classe dans la société. Car la musique explique André Patient Bokiba est aussi un principe de structuration de la société. C'est à travers la notation des goûts musicaux de ses personnages que Sylvain N'tari-Bemba décrit l'émergence de nouvelles classes sociales.

Il faudrait, pour ce faire, dresser la typologie de la consommation musicale en chansons et en danses dans les romans et les pièces de théâtre de N'tari-Bemba pour comprendre le rôle qu'il donne à la musique comme manifestation de stratification sociale (André-Patient Bokiba, 1997, p. 199)

Les chansons de Kallé et autres Luambo, Lutumba privilégiaient le texte construit dans une langue soutenue, tandis que la nouvelle chanson de souffle relativement court, connaît l'ingérence du français. Alain Mabamckou qui explique « l'ingérence du français dans la musique congolaise de la nouvelle génération ne s'arrête pas au titre puisqu'en analysant de très près les chansons, il arrive même que l'équilibre entre la langue de Voltaire et celle du vieux Wendo Kolosay soit de l'ordre de 50-50 ! Par exemple, dans l'album Affaire d'Etat de Koffi Olomide, on trouve ces paroles en "franlingala". / O' négligé nga, je suis perdu, nazali awa sans espoir / Décision finale ya la vie ya moto se namaboko ya Nzambi » (Alain Mabamckou, 2004, p. 60)

Les chansons à paroles ont une importance dans l'analyse littéraire, c'est-à-dire que le thème est l'expression première de la musique, les autres moyens de communication sont du niveau secondaire. Ainsi, la valeur d'une chanson doit être choisie en fonction d'un réel intérêt social.

Conclusion.

Dans la note de lecture que Jacques Chevrier consacre à l'ouvrage de Sylvain Bemba, 50 ans de musique du Congo-Zaïre, Paris, Présence-Africaine 1984, il relève ceci : « En moins d'un demi-siècle, la musique Zaïro-Congolaise aura donc réussi le double tour de force d'intégrer une bonne partie des musiques du monde dans le temps même où elle s'affirmait comme un témoignage de première grandeur sur les évolutions d'un continent en proie aux affres de la décolonisation. Si en pinçant une corde de guitare à Kinshasa, c'est à la Havane que se fait entendre le son, c'est en effet que les musiciens des deux rives du Congo ont su apprivoiser les rythmes du Jazz, de la Samba, de la Biguine, du Tango ou de la Meringue haïtienne. » (Jacques Chevrier, 2004. p.71). L'avis de ce grand critique littéraire se passe de tout commentaire d'autant plus qu'un autre grand critique littéraire africain, Mukala Kadima-Nzuzi rappelle que la chanson de variété congolaise fut longtemps tenue par la majeure partie de la population instruite comme un mode d'expression mineur et réservé aux seuls marginaux, la chanson de variété n'en continue pas moins d'irriguer de sa sève la vie culturelle à telle enseigne qu'elle fonctionne aujourd'hui comme *principal cadre de pensée et de référence*. On n'est pas étonné que les querelles de voisinage s'en freinent et se règlent à coup de couplets ou de refrain à la mode. On n'est pas surpris, au cours de débats, même dans des milieux qualifiés d'intellectuels, d'entendre des propos et argumentations étayés uniquement par des renvois répétés à des chansons de variétés et leurs auteurs. (...) Hier méprisée, aujourd'hui réhabilitée, la chanson de variété fait son entrée à l'université africaine par la grande porte ; en font foi le nombre des mémoires de fin cycle en préparation ou soutenus et celui d'articles scientifiques qui lui sont consacrés (Mukala Kadima-Nzuzi, 2004, pp. 15 et 16)

Il convient de conclure que chaque époque a eu des caractéristiques artistiques propres dans l'évolution de la musique congolaise moderne. Nous avons relevé principalement quatre tendances rythmiques partant de la génération de Wendo en passant par celle de Kalle à la jeune génération avec comme corollaire le Show-bizz dans l'exécution de cette musique. Ainsi, la Rumba Congolaise est entrée dans la culture nationale du fait qu'elle demeure une véritable danse de salon à la portée de tous. Elle est façonnée sur la base des éléments culturels durables des figures et de style. Ce que Pierre Bourdieu appelle des *habitus*. Néanmoins, chacun peut y apporter talent, pensée, technique et sensibilité suivant son habilité dans la phase exécutoire.

Au niveau de la thématique, nous avons esquissé quelques thèmes, plus particulièrement des chansons évoquant le thème de l'amour, mais tout en expliquant que les thèmes restent les mêmes et universels. Il existe seulement la spécificité dans la forme et la présentation qui distingue un artiste d'un autre selon le lieu et le temps.

**LA PRODUCTION THEATRALE EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE CONGO: UN INVENTAIRE,
UNE CATEGORISATION VERS UNE HIERARCHISATION.**

**MPUNGU Mulenda Saidi,
Floribert SAKWA Lufwatula,
Christian KUNDA Mutoki,
Université de Lubumbashi.**

Parler de production littéraire aujourd'hui en RDC est difficile, étant donné le caractère onéreux de l'édition. En effet, peu de romans, peu de nouvelles, peu de théâtre voient réellement le jour et les consommateurs ne se bousculent pas. A propos du théâtre, cependant, si les créations ne sont pas éditées, elles ne sont pas pour autant moins mises en scène. Aussi nous voulons poser ici le problème délicat de répertoire des ouvrages : faut-il ne considérer que les textes édités ? Si nous prenons cette option, notre travail aura tendance à être trop rapidement ficelé tandis que ses limites ne susciteront que peu d'intérêt. Car les dramaturges qui réussissent l'exploit de l'édition sont rares ; ceux qui passent du manuscrit à la scène (avec l'ambition d'être notés et édités) sont légion dans ce pays. Il faut donc prendre en compte les textes inédits de forme dramatique, d'abord parce qu'ils sont les plus nombreux, ensuite parce qu'ils sont, pour la plupart, vivants. Leurs auteurs et acteurs les font jouer et les jouent, se battent tous les jours et rivalisent dans un langage chaque fois renouvelé en attendant d'être reconnus. Les organisateurs des festivals de théâtre sont au moins tous d'accord à ce propos : en RDC, et particulièrement au Katanga, l'art dramatique garde un potentiel vaste et son avenir est certain à condition qu'on l'encourage et qu'on le prenne en charge.

Notre propos est de faire le point sur la situation des écrits de forme dramatique en RDC, et une œuvre bibliographique paraît la plus indiquée. Effectivement, nous allons retenir et présenter tous les éléments d'ordre bibliographique des ouvrages déjà publiés. Mais comme, ainsi que nous l'avons déjà dit, l'édition fait défaut dans ce pays qui n'investit pas suffisamment ou pas du tout dans le livre, nous allons également tenter de présenter le maximum de titres de pièces de théâtre inédites pour compléter un tant soit peu l'information sur la création locale. Nous pensons qu'un texte de théâtre n'a de la valeur que lorsqu'il est transporté et transformé sur scène. Nous ne le répéterons jamais assez : ils sont nombreux les textes congolais qui quittent leurs tiroirs des bureaux de chambre pour affronter directement les publics. Ils méritent donc qu'on les cite.

Le travail que nous présentons, tout en se voulant une entreprise intéressante, est ambitieux à plusieurs titres :

- il tente de reconstituer l'histoire d'un art inégalement pratiqué à travers le pays ;
- il souhaite faire appel aux chercheurs intéressés par la dramaturgie pour s'associer à l'édification et à la réactualisation d'une histoire sociale et dynamique ;
- il veut donner à quiconque souhaite cette aventure l'objectif de consigner un imaginaire collectif.

Une telle recherche existe partout où les populations se nourrissent d'écrits et de culture. En ce qui concerne la RDC, à propos du Théâtre, des ouvrages à caractère bibliographique existent. Nous citerons entre autres :

MUKALA KADIMA-NZUJI, *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris, Karthala-ACCT, 1984

MBUYAMBA KANKOLONGO A., *Guide de littérature zaïroise de langue française (1974-1992)*, Kinshasa, Editions Universitaires Africaines, 1993

L'originalité de notre initiative, cependant, réside dans le fait que pour la première fois nous retenons les textes inédits et classons tout l'existant dans des catégories créées par rapport à sa production. Enfin nous esquissons une hiérarchisation selon des critères bien définis. Une telle réalisation ne va pas sans poser de problèmes ; mais notre prétention reste raisonnable, celle de défricher un terrain dans l'espoir de permettre aujourd'hui et demain un travail de classification.

Dans un premier temps, nous prenons l'option de présenter toutes les pièces de théâtre en notre possession à l'intérieur de trois colonnes correspondant à trois catégories :

Celle des ouvrages édités en bonne et due forme

BUABUA WA KAYEMBE, *L'ironie de la vie*, Kinshasa, Ngongi, 1978

BUABUA WA KAYEMBE, *Les flammes de Soweto*, Kinshasa, La grue couronnée, 1979

CHEIK FITA, *Cœur et Sang*, Lubumbashi, Lettres africaines, 1979

ELEBE LISEMBE Ph, *Chant de la terre/chant de l'eau*, Paris, Oswald, 1973

ELEBE LISEMBE Ph, *Le sang des noirs pour un sou*, Paris, Debresse, 1972

ELEBE LISEMBE Ph., *Simon Kimangu ou le messie noir*, Paris, Debresse, 1972

- KATENDE KATSH MBIKA, *L'arbre tombe*, Likasi, C.E.D.P. du théâtre, 1978
 KATENDE KATSH, *A la croisée des chemins*, Kinshasa, Ueza, 1984
 KILUBA MWIKA, *Fwifwi*, Lubumbashi, Pavillon des écrivains zaïrois, 1986
 LATERE AMA BULIE, *Pitié pour ces mineurs*, Kinshasa, Bobiso, 1978
 MIKANZA MOBYEM, *Ngembo* (Théâtre musical), Kinshasa, PA, 1979
 MIKANZA MOBYEM, *Monnaie d'échange*, Kin, les presses africaines, 1979
 MIKANZA MOBYEM, *Pas de feu pour les antilopes*, Kinshasa, les Presses africaines, 1970
 MIKANZA MOBYEM, *Procès à Makala*, Kinshasa, Les presses africaines, 1976
 MWAMBA MUSAS, *Muzang, l'inverti par Latel-a-Latel le tout puissant*, Kinshasa, Les presses africaines, 1977
 MWANZA KIBAWA, *La fille et l'école*, Lubumbashi, la Pléiade congolaise, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Enfants nourriciers*, Lubumbashi, la Pléiade congolaise, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Cris d'enfants*, Lubumbashi Pléiade congolaise, 2004
 MWANZA KIBAWA, *L'enfant et la famille*, Lubumbashi, la Pléiade congolaise, 2004
 MWANZA KIBAWA, *L'exploitation prohibée*, Lubumbashi, la Pléiade congolaise, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Quelle secte pour un foyer*, Lubumbashi Pléiade congolaise, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Ma dignité*, Lubumbashi, La pléiade congolaise, 2004
 NGANDU P., *La délivrance d'Ilunga*, Paris, Oswald, 1977
 NGENZHI LONTA, *Aimer à mourir*, Kinshasa, Bobiso, 1978
 NGENZHI LONTA, *La fille du forgeron*, Kinshasa, Bobiso, 1976
 NGENZHI LONTA, *La tentation de la Sœur d'Hélène*, Kinshasa, Bobiso, 1978
 NGOY MUKENA, *Mgr Fariala ou le Salaire du péché*, Lubumbashi, la pensée du Sud, 2002
 SANGU SONGA, *La dérive ou la chute des points cardinaux*, Paris, ORTF-DAEC, 1974
 SONY LAB'OU TANSI, *La parenthèse de sang*, Paris, Hatier, 1981
 TANDUNDU BISIKISI, *Quand les africains s'affrontent*, Paris, L'Harmattan, 1984
 YOKA LYE MUDABA, *Kimpuanza*, Paris, ORTF-DAEC, 1974
 YOKA LYE MUDABA, *Tshira ou la danse des ombres et des masques*, Kinshasa, Lokole, 1984
 ZAMENGA BATUKENZANGA, *Bandoki, les sorciers*, Kinshasa, Saint Paul, 1978

Celle des ouvrages édités de manière douteuse

- AMATO (Groupe), *Les Ismes*, Kinshasa, 1979
 CATHARSIS (Groupe), *Fulani*, Lubumbashi, 1977
 CHEIK FITA, *La guerre de six jours*, Kolwezi, 1979
 CHEIK FITA, *Apocalypse 2000*, Kolwezi, 1979
 CHIRHALWIRWA NKUNLIMWAMI, *M'siri roi du Garengaze*, Kinshasa, 1967
 CHIRHALWIRWA NKUNLIMWAMI, *Un coup de Sabot*, Kin, 1967
 KABEYA MUKAMBA, *Anifa ou même en enfer*, Lubumbashi, 2001
 KASHALA TSHENDESHA, *Les produits du marché*, 200 ?
 KASHALA TSHENDESHA, *Qui change les femmes*, Lubumbashi, 199 ?
 KATENDE KATSH, *Le sang*, Kinshasa, 1979
 KILUBA MWIKA, *L'empereur Ntambwe wa Tubonge*, Lubumbashi, PE, 1986
 LUBOYA E., *Le secret du choix*, Kinshasa, 1966
 MAISHA (Groupe), *Ngando* (adaptation), Kinshasa, 1980
 MAKOLO MUSUASUA, *La devineresse*, Kananga- Lubumbashi, 1976
 MIKANZA MOBYEM, *Misère*, Kinshasa, 1980
 MOVA SAKANY, *Amour impossible*, Kinshasa, 1991
 MOVA SAKANY, MUMENGI, D., *Conspiration du silence*, Kinshasa, 2000
 MOVA SAKANY, MUMENGI, D., *Pacte de sang*, Kinshasa, 2000
 MOVA SAKANY, MUMENGI, D., *Drame familial*, Kinshasa, 2000
 MUSANGI NTEMO, *On crie à Soweto*, Kinshasa, 1978
 MUTOMBO BUISTSHI et Alii, *Scandale*, Kinshasa, 1979
 MWONDO THEATRE, *Buhamba*, Lubumbashi, 1976
 MWONDO THEATRE, *Tafisula*, Lubumbashi, 1977
 MWONDO THEATRE, *Uzazi bora*, Lubumbashi, 1978
 NAMBAMBU, *Voyage au bout de la misère*, Kinshasa, 1980
 NGANDU PIUS, *Bonjour Monsieur le Ministre*, Lubumbashi, 1980
 NGENZHI LONTA, *Njinji, ou une fille Ngola sauvera le peuple Ngola*, Bobiso, Kinshasa, 1976
 NGOMBO MVINI N'LANDU, *Nyimi n e meurt pas seul*, Kinshasa, 1979

WEMBO OSSAKO, *Amour préjugé*, Kinshasa, 1977
 WEMBO OSSAKO, *Commandant Jésus*, Kinshasa, 1977
 WEMBO OSSAKO, *Le Néron noir*, Lubumbashi, 1976
 YOKA LYE MUDABA, *Miaramu*, Kinshasa, 1980
 YOKA LYE MUDABA, *Tshira*, Kinshasa, 1978
 ZAMENGA BATUKENZANGA, *Le Curé pressé*, Kinshasa, 1980

Celle des ouvrages inédits

BAKASANDA JANO, *Le sida*, L'shi
 BOTULI BOLALYA, *Ekomba ou la source sans eau*, L'shi, Saint Paul, 1998
 CHEIK FITA, *Moins homme*, 1978
 CHEIK FITA, *Non mère*, 1981
 CHEIK FITA, *Pardon ma fille*, 1977
 CHEIK FITA, *Ship*, 1981
 CHEIK FITA, *Afrique empire*, 1982
 CHEIK FITA, *Défi ou désespoir*, 1982
 CHEIK FITA, *Il était une fois un chef*, 1984
 CHEIK FITA, *On divorce*, 1984
 CHEIK FITA, *Projuve*, 1985
 CHEIK FITA, *Conscience en déroute*, 1976
 CHEIK FITA, *Morte avant terme*, 1976
 CHEIK FITA, *Psychanalove*, 1977
 CIDIBI CAKANDU, *Le crime du 16 Janvier*
 GASIGWA MARCEL, *Destin*
 GASIGWA MARCEL, *Lisa Tronilo*, Kolwezi
 GASIGWA MARCEL, *Dénisement vôtre*
 KABEYA MUKAMBA, *les travailleurs*
 KABEYA MUKAMBA, *Vakkabo*, 1999
 KATENDE KATSH, *Lève-toi et marche*, 1984
 KATENDE KATSH, *Face aux intouchables*
 KATENDE KATSH, *Femmes sans frontières*
 KATENDE KATSH, *La jeune fille, le diable et le moulin*
 KATENDE KATSH, *La pluie du matin*
 KATENDE KATSH, *Le poison du siècle*
 KATENDE KATSH, *Le travail, notre providence*
 KATENDE KATSH, *Les règles de jeu*
 KATENDE KATSH, *Monica et l'inceste*
 KATENDE KATSH, *Trône à quatre*
 KATENDE KATSH, *Vox populi*
 KATENDE KATSH, *Ton combat femme noire*, 1982
 KAZADI NGELEKA, *Clientèle à domicile*, Lubumbashi
 KAZADI NGELEKA, *Fatum*, 1987
 KAZADI NGELEKA, *La méchante Asha*
 KAZADI NGELEKA, *La révolte de Pombo*
 KAZADI NGELEKA, *Les larmes dangéliques*
 KAZADI NGELEKA, *Mon prochain*, 1999
 KEBA TAU, *Auguste PH*
 KILUBA MWIKA, *Ma mère ennemie*, 1999
 KILUBA MWIKA, *Lieu 4*, 2000
 KILUBA MWIKA, *Le Wayambard*,
 MOVA SAKANYI, *Kandeta. La vendetta africaine*, 1999
 MOVA SAKANYI, *Le sot métier*, 1989
 MOVA SAKANYI, *Black uhuru : hommage à Nelson Mandela*, 1990
 MOVA SAKANYI, *Le malheur est une fête*, 1999
 MOVA SAKANYI, *Nkosi ou Kabila le soldat du peuple*, 2001
 MOVA SAKANYI, *Tout se paye ici bas*, 1989
 MWANZA KIBAWA, *Asha ou l'union des diables*
 MWANZA KIBAWA, *Deux coupes pour Jeannine*
 MWANZA KIBAWA, *L'homme de demain*
 MWANZA KIBAWA, *Le poison du ciel*

MWANZA KIBAWA, *Dans l'unité produisons plus*
 MWANZA KIBAWA, *Femmes Leaders*
 MWANZA KIBAWA, *L'abcès crevé*
 MWANZA KIBAWA, *La pluie du matin*
 57. MWANZA KIBAWA, *Lossa ou la fille à problème*
 MWANZA KIBAWA, *Le destin refusé*
 MWANZA KIBAWA, *Le hibou*
 59. MWANZA KIBAWA, *Le mort est-il mort ?*
 MWANZA KIBAWA, *Lutte noble*
 MWANZA KIBAWA, *Remplissez d'eau les cuves*
 MWANZA KIBAWA, *Rira bien*
 MWANZA KIBAWA, *Scandale*
 MWANZA KIBAWA, *Un fléau a quand le remède*
 NGOMBE CAR L'EAU (Né Carlo), *Mal agréable*, Kolwezi
 NGOMBE CAR L'EAU, *Masculin féminin*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Zéro chance*
 NGOMBE CAR L'EAU, *11^{ème} commandement*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Sommeil d'Adam*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Mode d'emploi*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Excès de conscience*
 NTUMBA WA MULUMBA, *Un nègre au pouvoir*, 1964
 SYNTHESSES, *La mort du Géant*, Lubumbashi
 TSHIKAMBA NAWAJ P., *Le dernier jour de trios condamnés*, Lubumbashi

Une deuxième opération consiste à retourner dans chacune des catégories avancées pour relever :

Les ouvrages qui racontent une histoire

Les ouvrages qui sont des pages d'indications à partir desquelles se développent une ou des histoires :

Groupe Catharsis, *Fulani*, Lubumbashi, 1977

Groupe Maisha, *Ngando*, Kinshasa, 1980

Les ouvrages qui sont des créations collectives.

Groupe Mwondo Théâtre, *Buhamba*, Lubumbashi, 1976

Groupe Mwondo Théâtre, *Tafisula*, Lubumbashi, 1977

Groupe Mwondo Théâtre, *Uzazi bora*, Lubumbashi, 1978

Groupe Amato, *Les Ismes*, Kinshasa, 1979

Groupe Sambole, *Dongolo miso*, Kinshasa, 1980

Groupe Synthèse, *La mort du Géant*, Lubumbashi, 2002

Une troisième opération, enfin, va nous amener à lire tous les écrits dans le but de classer les pièces de théâtre :

- par thématique
- en textes difficilement mis en scène, parce que jugés trop littéraires
- en textes écrits pour être joués

Cette dernière étape est encore à venir. En ses deux derniers points, il sera d'abord question de dégager les caractéristiques particulières du code utilisé pour, ensuite, nous engager de manière plus significative dans notre tentative de hiérarchisation des textes. L'entreprise, à ce niveau précis, prend une nouvelle dimension mais ne va pas sans difficulté pratique.

En effet, il n'est pas évident d'entrer en contact avec un ouvrage édité. La plupart des livres publiés l'ont été en nombre réduit et n'ont pas connu de réédition. C'est le cas notamment des œuvres produites entre 1960 et 1990. Ces dernières ne se retrouvent dans aucune bibliothèque publique ou privée et demeurent des possessions de quelques érudits qu'il faut encore retrouver. La difficulté est d'autant plus grande qu'Internet n'offre aucune solution de rechange ; et si l'on n'y prend garde, un certain nombre d'écrits de forme dramatique est en voie de disparition.

Les textes publiés entre 1990 et 2003 sont peu nombreux et n'arrivent même pas en bibliothèque. Là encore, les auteurs, pour la plupart, peu soutenus, s'arrangent avec des maisons d'édition qui affichent un enthousiasme moyen. Dans toutes les villes de la RDC, il manque cruellement ce qu'on pourrait appeler « Le Marketing du livre » que prendraient en relais les médias. Néanmoins, il reste encore possible de rencontrer les auteurs de textes réduits en vendeurs de leurs propres livres.

La grande difficulté demeure la découverte des textes inédits : tous les manuscrits sont en exemplaire unique et ne se cèdent jamais ; quand bien même un manuscrit se serait transformé en texte saisi et reproduit pour le compte d'une troupe théâtrale, cette dernière ne prête jamais son polycopié. Notre démarche, malgré tout, est de rencontrer les responsables des troupes théâtrales et de ramasser toutes les informations disponibles en escomptant obtenir des résultats satisfaisants. Mais comment savoir qu'il existe des textes alors que leurs auteurs sont parfaitement inconnus ? Comment arracher une information concernant une pièce écrite et jouée dans une autre ville du pays ? Il faut déplorer le mauvais fonctionnement de l'outil informatique qui aurait pu raccourcir les distances. A ce jour, il n'existe pas, hélas ! à l'intérieur des cités, de réseaux qui échangeraient de manière intelligente et utile les données relatives à l'histoire scientifique et culturelle du pays, d'une province ou même d'une localité. Nous sommes donc toujours condamnés à recourir à une méthode de recherche quasi artisanale, ce qui ralentit sensiblement l'allure du travail et accentue son caractère provisoire.

Du point de vue esthétique, le corpus relativement limité que nous avons pu rassembler, nous pouvons provisoirement le classer en trois types

Hormis le fait que certaines de ces pièces de théâtre font usage systématique du langage gestuel, étant donné la présence prépondérante de la chorégraphie – cas de Tafisula du groupe Mwondo Théâtre – nous avons pu déceler au niveau de l'écriture, une première tendance, celle d'un théâtre universitaire ou, à la limite, scolaire.

Cette première tendance se caractérise par une écriture savante, un langage peu accessible au grand public, une intrigue nouée autour d'une crise à la manière du théâtre classique. Le théâtre, dont l'actualisation, quant elle a lieu, se fait dans des cercles d'universitaires, soulève souvent des problèmes philosophiques d'une certaine ampleur, tout en exploitant des éléments puisés de la vie quotidienne. Surtout, autour des années 70 à 90, ce théâtre a beaucoup exploité les événements politiques de cette époque, marquée par la dictature mobutuïenne.

C'est sous cette rubrique que nous pouvons placer des dramaturges de la trempe de Pius Ngandu Nkashama avec sa « Délivrance d'Ilunga », Mikanza Mobyem, Yoka Lye Mudaba, Elebe Lisembe, Keba Tau, Makolo Muswaswa et Buabua wa Kayembe (la liste n'est pas close).

La deuxième tendance, que l'on peut situer aux antipodes de la précédente, est celle que l'on peut facilement rapprocher du théâtre du boulevard. En effet, à l'instar de ce dernier, ce théâtre de type populaire s'adresse à un public peu sensible aux grandes ambitions littéraires. Et, toujours comme lui, c'est un théâtre de divertissement, caractérisé dans ce sens par la recherche à procurer au public l'éternel plaisir du théâtre, en provoquant chez lui une émotion facile et un sourire complice, sans pour autant se départir de son rôle foncièrement éducateur. Car, quoi qu'il en soit, derrière ce rire facile, ce sourire complice, le dramaturge, après avoir dressé un tableau peu reluisant de mœurs de son temps, s'efforce par la même occasion de faire passer son message. Message visant à obtenir de son public la renonciation de certains travers. Sous cette rubrique foisonne la plupart des dramaturges congolais, notamment le très prolifique Mwanza Kibawa, ainsi que toutes les créations du Mwondo Théâtre, pour ne citer que ceux-là.

Entre les deux pôles, s'installe une catégorie de littérature dramaturgique intermédiaire : ni trop savante ni populaire. En effet, dans une langue et sous une écriture qui s'efforce de préserver certaines normes, des

dramaturges congolais produisent des œuvres d'une certaine facture, sans qu'à leur propos on puisse les situer ni dans la catégorie intellectualiste ni dans la populaire.

C'est ici que nous pouvons ranger les œuvres de Mova Sakanyi, Kiluba Mwika, Katende Katsh et Cheik Fita, parmi tant d'autres (Zamenga Batukezanga, Ngenzi, Lonta, etc.)

Nous tenons à signaler que cette classification, en raison de la nature du travail que nous sommes en train de réaliser, ne peut être considéré que comme provisoire. Dès lors que nous aurons appliqué à notre étude une critique thématique plus approfondie, il nous sera loisible de modifier notre classement, au vu des éléments d'appréciation que nous aurons alors dégagés.

Annexe**TEXTES THEATRAUX DISPONIBLES****DE 1960 A 1970**

NTUMBA WA MULUMBA, *Un nègre au pouvoir*, 1964
 LUBOYA E., *Le secret du choix*, Kinshasa, 1966
 CHIRHALWIRWA NKUNLIMWAMI, *M'siri roi du Garengaze*, Kinshasa, 1967
 CHIRHALWIRWA NKUNLIMWAMI, *Un coup de Sabot*, Kinshasa, 1967

DE 1970 A 1980

MIKANZA MOBYEM, *Pas de feu pour les antilopes*, Kinshasa, les Presses africaines, 1970
 ELEBE LISEMBE Ph., *Simon Kimangu ou le messie noir*, Paris, Debresse, 1972
 ELEBE LISEMBE Ph. *Le sang des noirs pour un sou*, Paris, Debresse, 1972
 ELEBE LISEMBE Ph., *Chant de la terre/chant de l'eau*, Paris, Oswald, 1973
 YOKA LYE MUDABA, *Kimpuanza*, Paris, ORTF-DAEC, 1974
 SANGU SONGA, *La dérive ou la chute des points cardinaux*, Paris, ORTF-DAEC, 1974
 CHEIK FITA, *Morte avant terme*, 1976
 CHEIK FITA, *Conscience en déroute*, 1976
 CHEIK FITA, *La fille du forgeron*, Kinshasa, Bobiso, 1976
 NGENZHI LONTA, *Njinji, ou une fille Ngola sauvera le peuple Ngola*, Bobiso, 1976
 WEMBO OSSAKO, *Le Néron noir*, Kinshasa, 1976
 MAKOLO MUSUASUA, *La devineresse*, Kananga-Lubumbashi, 1976
 MIKANZA MOBYEM, *Procès à Makala*, Kinshasa, Les presses africaines, 1976
 MWONDO THEATRE, *Buhamba*, Lubumbashi, 1976
 CATHARSIS (Groupe), *Fulani*, Lubumbashi, 1977
 MWONDO THEATRE, *Tafisula*, Lubumbashi, 1977
 NGANDU P., *La délivrance d'Ilunga*, Paris, Oswald, 1977
 WEMBO OSSAKO, *Commandant Jésus*, Kinshasa, 1977
 WEMBO OSSAKO, *Amour préjugé*, Kinshasa, 1977
 MWAMBA MUSAS, *Muzang, l'inverti par Latel-a-Latel le tout puissant*, Kinshasa, Les presses africaines, 1977
 CHEIK FITA, *Psychanalove*, 1977
 CHEIK FITA, *Pardon ma fille*, 1977
 CHEIK FITA, *Moins homme*, 1978
 KATENDE KATSH MBIKA, *L'arbre tombe*, Likasi, C.E.D.P. du théâtre, 1978
 NGENZHI LONTA, *La tentation de la Sœur d'Hélène*, Kinshasa, Bobiso, 1978
 NGENZHI LONTA, *Aimer à mourir*, Kinshasa, Bobiso, 1978
 YOKA LYE MUDABA, *Tshira*, Kinshasa, 1978
 BUABUA WA KAYEMBE, *L'ironie de la vie*, Kinshasa, Ngongi, 1978
 LATERE AMA BULIE, *Pitié pour ces mineurs*, Kinshasa, Bobiso, 1978
 MAISHA (Théâtre du CEDAR, INA/Kin), Kinshasa, *Maisha*, 1978
 MUSANGI NTEMO, *On crie à Soweto*, Kinshasa, 1978
 MWONDO THEATRE, *Uzazi bora*, Lubumbashi, 1978
 CHEIK FITA, *Cœur et Sang*, Lubumbashi, Lettres africaines, 1979
 CHEIK FITA, *Apocalypse 2000*, Kolwezi, 1979
 CHEIK FITA, *La guerre de six jours*, Kolwezi, 1979
 AMATO (Groupe), *Les Ismes*, Kinshasa, 1979
 BUABUA WA KAYEMBE, *Les flammes de Soweto*, Kinshasa, La grue couronnée, 1979
 MIKANZA MOBYEM, *Monnaie d'échange*, Kinshasa, les presses africaines, 1979
 MIKANZA MOBYEM, *Ngembo* (Théâtre musical), Kinshasa, PA, 1979
 MUTOMBO BUISTSHI et Alii, *Scandale*, Kinshasa, 1979
 KATENDE KATSH, *Le sang*, Kinshasa, 1979
 NGOMBO MVINI N'LANDU, *Nyimi n e meurt pas seul*, Kinshasa, 1979
 YOKA LYE MUDABA, *Miaramu*, Kinshasa, 1980
 ZAMENGA BATUKENZANGA, *Bandoki, les sorciers*, Kinshasa, Saint Paul, 197 ?
 ZAMENGA BATUKENZANGA, *Le Curé pressé*, Kinshasa, 1980
 NGANDU P., *Bonjour Monsieur le Ministre*, Lubumbashi, 1980

MAISHA (Groupe), *Ngando* (adaptation), Kinshasa, 1980
 NAMBAMBU, *Voyage au bout de la misère*, Kinshasa, 1980
 MIKANZA MOBYEM, *Misère*, Kinshasa, 1980
 SAMBOLE (Groupe), *Dongolo Miso*, Kinshasa, 1980

DE 1980 A 1990

SONY LAB'OU TANSI, *La parenthèse de sang*, Paris, Hatier, 1981
 CHEIK FITA, *Ship*, 1981
 CHEIK FITA, *Non mère*, 1981
 CHEIK FITA, *Afrique empire*, 1982
 CHEIK FITA, *Défi ou désespoir*, 1982
 KATENDE KATSH, *A la croisée des chemins*, Kinshasa, Ueza, 1984
 KATENDE KATSH, *Ton combat femme noire*, 198 ?
 KATENDE KATSH, *Lève-toi et marche*, 198 ?
 TANDUNDU BISIKISI, *Quand les africains s'affrontent*, Paris, L'Harmattan, 1984
 YOKA LYE MUDABA, *Tshira ou la danse des ombres et des masques*, Kinshasa, Lokole, 1984
 KAZADI NGELEKA, *Fatum*, 1987
 MWANZA KIBAWA, *L'abcès crevé*
 MWANZA KIBAWA, *Vox populi*
 MWANZA KIBAWA, *Face aux intouchables*
 MWANZA KIBAWA, *Femmes sans frontières*
 MWANZA KIBAWA, *Le poison du siècle*
 MWANZA KIBAWA, *Les règles de jeu*
 MWANZA KIBAWA, *La pluie du matin*
 MWANZA KIBAWA, *La jeune fille, le diable et le moulin*
 MWANZA KIBAWA, *Trône à quatre*
 MWANZA KIBAWA, *Monica et l'inceste*
 MWANZA KIBAWA, *Le travail, notre providence*
 KEBA TAU, *Auguste PH*
 KABEYA MUKAMBA, *les travailleurs*
 MOVA SAKANYI, *Tout se paye ici bas*, 1989
 MOVA SAKANYI, *Le sot métier*, 1989
 MOVA SAKANYI, *Black uhuru : hommage à Nelson Mandela*, 1990
 KILUBA MWIKA, *L'empereur Niambwe wa Tubonge*, Lubumbashi, PE, 1986
 KILUBA MWIKA, « *Fwifwi, Lubumbashi, Pavillon des écrivains zairois*, 1986
 KILUBA MWIKA, « *Le Wayambard*

DE 1990 A 2004

MOVA SAKANYI, MUMENGI, D., *Drame familial*, Kin, 2000
 MOVA SAKANYI, MUMENGI, D., *Pacte de sang*, Kin, 2000
 MOVA SAKANYI, MUMENGI, D., *Conspiration du silence*, Kin, 2000
 MOVA SAKANYI, *Amour impossible*, Kinshasa, 1991
 MOVA SAKANYI, *Kandeta. La vendetta africaine*, 1999
 MOVA SAKANYI, *Le malheur est une fête*, 1999
 MOVA SAKANYI, *Nkosi ou Kabila le soldat du peuple*, 2001
 KABEYA MUKAMBA, *Anifa ou même en enfer*, Lubumbashi, 2001
 NGOY MUKENA, *Mgr Fariala ou le Salaire du péché*, Lubumbashi, la pensée du

Sud, 2002

KASHALA TSHENDESHA, *Qui change les femmes*, Lubumbashi, 199 ?
 KASHALA TSHENDESHA, *Les produits du marché*, 200 ?
 BOTULI BOLALYA, *Ekomba ou la source sans eau*, Lubumbashi, Saint Paul, 1998
 BOTULI BOLALYA, *Wangipaya*, Lubumbashi, Saint Paul, 1998
 KILUBA MWIKA, *Ma mère ennemie*, 1999
 KILUBA MWIKA, *Lieu 4*, 2000
 MWANZA KIBAWA, *Ma dignité*, Lubumbashi, La pléiade congolaise, 2004
 100. MWANZA KIBAWA, *Enfants nourriciers*, Pléiade, 2004
 MWANZA KIBAWA, *La fille et l'école*, Pléiade, 2004

MWANZA KIBAWA, *L'exploitation prohibée*, Pléiade, 2004
 MWANZA KIBAWA, *L'enfant et la famille*, Pléiade, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Quelle secte pour un foyer*, Pléiade, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Cris d'enfants*, Pléiade, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Pas d'enfants soldats*, Pléiade, 2004
 MWANZA KIBAWA, *Lossa ou la fille à problème*
 MWANZA KIBAWA, *Femmes Leaders*
 MWANZA KIBAWA, *Remplissez d'eau les cuves*
 MWANZA KIBAWA, *L'homme de demain*
 MWANZA KIBAWA, *Le poison du ciel*
 MWANZA KIBAWA, *Un fléau a quand le remède*
 MWANZA KIBAWA, *Le destin refusé*
 MWANZA KIBAWA, *Scandale*
 MWANZA KIBAWA, *Deux coupes pour Jeannine*
 MWANZA KIBAWA, *Le mort est-il mort ?*
 MWANZA KIBAWA, *Rira bien*
 MWANZA KIBAWA, *Dans l'unité produisons plus*
 MWANZA KIBAWA, *Lutte noble*
 MWANZA KIBAWA, *Le hibou*
 MWANZA KIBAWA, *Asha ou l'union des diables*
 KABEYA MUKAMBA, *Vakkabo*, Lubumbashi, 199 ?
 KAZADI NGELEKA, *Mon prochain*, 199 ?
 CIDIBI CAKANDU, *Le crime du 16 Janvier*
 GASIGWA M., *Lisa Tronilo*, Kolwezi
 GASIGWA M., *Destin*
 GASIGWA M., *Dénisement vôtre*
 NGOMBE CAR L'EAU (Né Carlo), *Mal agréable*, Kolwezi
 NGOMBE CAR L'EAU, *Sommeil d'Adam*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Excès de conscience*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Mode d'emploi*
 NGOMBE CAR L'EAU, *11^{ème} commandement*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Masculin féminin*
 NGOMBE CAR L'EAU, *Zéro chance*
 BAKASANDA J., *Le sida*, Lubumbashii
 KAZADI NGELEKA, *Clientèle à domicile*, Lubumbashi
 KAZADI NGELEKA, *Les larmes dangéliques*
 KAZADI NGELEKA, *La révolte de Pombo*
 KAZADI NGELEKA, *La méchante Asha*
 SYNTHÈSE, *La mort du Géant*, Lubumbashi
 TSHIKAMBA NAWAJ P., *Le dernier jour des trois condamnés*, Lubumbashi.

LE THEATRE AU SERVICE DU POUVOIR
Christian KUNDA MUTOKI,
Université de Lubumbashi

Dans cette étude, nous voulons démontrer le fonctionnement de l'art dramatique depuis 1960 jusqu'en 2004, histoire de rester dans l'esprit de la thématique générale du colloque international, à savoir :

« La littérature négro-africaine : Bilan, tendance et perspective. »

Nous partons déjà sur une base selon laquelle l'art dramatique ou le théâtre est une arme très efficace pour la transformation de mentalité de tout un peuple.

Etant une arme efficace pour la libération mentale et comportementale du peuple, des gens se sont arrangés et continuent à s'arranger pour le confisquer et l'utiliser à leurs intérêts individuels.

Voyons comment cet art a pu fonctionner pendant la première décennie de la période étudiée.

1. L'ART DRAMATIQUE DE 1960 à 1970

Le théâtre, à l'instar d'autres arts, sort au début de cette décennie de la douleur coloniale. Les pièces qui sont interprétées pendant cette période ont pour objet principal :

« Libérer l'homme Congolais de toutes les contraintes coloniales. » Il s'agit donc, pendant cette période, du théâtre de libération. Nous allons ici signaler le spectacle sur « Simon KIMBANGU », l'adaptation de « NGANDO » de Paul LOMAMI TCHIBAMBA. Ces textes ont pour thématique générale la dénonciation des méfaits coloniaux.

Dans ses aspects fonctionnel et ludique, le théâtre, pendant cette période, a acquis, en République Démocratique du Congo, une place tellement importante qu'il est devenu une instance culturelle.

Pendant les cinq premières années, les textes théâtraux ne sont pas publiés, mais les spectacles de théâtre d'engagement politique sont présentés avec beaucoup de sérieux du point de vue artistique, scénique.

Après l'année 1965, et après les guerres fratricides et la situation politique fragile du Congo, on a assisté à un théâtre morne. Avec l'avènement du colonel MOBUTU, c'est la table rase sur tous les plans, notamment sur le plan artistique.

L'ART DRAMATIQUE 1970 -1980

La décennie s'ouvre avec la Zaïrianisation. Quelques années plus tard, le parti unique est installé. Avec ces deux éléments, la Zaïrianisation et l'implantation du parti unique, MOBUTU n'oublie pas que le théâtre en tant qu'art spectaculaire est une arme efficace pouvant véhiculer des opinions contraires à celles du parti unique et des idées révolutionnaires dans le pays. D'où, en bon dictateur il va le confisquer pour l'utiliser à l'implantation de son parti et pour véhiculer l'idéologie du parti unique. Il encourage le théâtre scolaire à la thématique liturgique (interprétation des textes bibliques) et d'autres thèmes qui n'ont rien à voir avec la politique.

« Le théâtre du parti » s'est développé de plus en plus, avec un côté artistique amélioré, au point de faire de l'art dramatique : « l'art de propagande. » Il est à noter que, pendant cette décennie, le théâtre a été caractérisé par une dynamique particulière du fait qu'il a été très soutenu par le régime dictatorial avec de grands moyens d'information mis sur place : la Radio et la Télévision. On a assisté à ce qu'on appelle « le théâtre radiodiffusé et le théâtre télévisé »

Il faut ajouter à cela un autre avantage dont le théâtre a bénéficié, c'est la mobilité des acteurs. L'Etat a même alloué un budget au théâtre en passant par quelques institutions de théâtre : Institut National des Arts dans sa section « Art dramatique », les compagnies de Théâtre national et le Ballet national « le Sambole ».

Il faut retenir que, pendant la deuxième décennie la liberté d'expression artistique est très limitée. S'expriment librement ceux qui écrivent des pièces de théâtre et montent des spectacles qui n'agacent pas le parti unique et ses idéologies.

Nous allons, pour renforcer nos propos, nous rappeler les paroles de MIKANZA MOBYEM prononcées à l'occasion des journées de théâtre organisées par le centre culturel français de Lubumbashi en 1979.

« L'engagement de l'homme du théâtre au Zaïre actuellement n'est pas impossible comme vous le prétendez. Bien sur, je suis convaincu que notre liberté en matière d'expression culturelle est extrêmement

limitée. Mais il faut des iconoclastes, qui acceptent d'assumer leurs responsabilités ... d'autre part, il faut noter l'interdiction d'une pièce, par les appareils de l'Etat (censure).³²⁹

Ces propos illustrent bien nos affirmations pour cette décennie selon lesquelles : entre 1970 et 1980, il n'y a pas eu de liberté d'expression culturelle et artistique. Le théâtre a été confisqué par le pouvoir en République Démocratique du Congo pour sa propagande. Nous n'allons pas ici oublier l'animation culturelle en tant que représentation dramatique.

(Nous pensons ici aux danses populaires et sketches présentés avant les meetings)

2. L'ART DRAMATIQUE DE 1980 à 1990

Pendant cette période, la dictature au pays est devenue aiguë. Tous les artistes sont obligés de se taire, sinon produire des textes, monter des spectacles qui n'ont rien à voir avec la politique. Bien sur que les textes théâtraux s'inspirent des faits sociaux mais ils s'efforcent pour vraiment demeurer dans l'imaginaire.

Les textes d'engagement politique sont rares, hormis ceux qui réussissent à exploiter au maximum l'ironie, l'humour et la satire pour ainsi être caractérisés par un langage indirect, histoire d'éviter des démêlés avec le pouvoir en place. A titre exemplatif, citons les deux titres interprétés en place pendant cette période :

- Le tatouage sacré, de KILUBA MWIKA
- NYIMI ne meurt pas seul, de NGOMBO MUINI

Bref, l'art dramatique entre 1980 et 1990 est un art de résignation, un art qui se propose de se résigner dans des thématiques de la vie traditionnelle. Si le thème de l'époque est abordé, c'est avec grandes précautions de manière à contourner la prison.

3. L'ART DRAMATIQUE DE 1990 à 2004

A l'occasion du discours de MOBUTU, encore président du grand Zaïre, prononcé le 24 avril 1990 autorisant le multipartisme, c'est le début de la libération du théâtre. C'est l'époque de la grande satire et de la caricature théâtrales en RDC.

En 1991 déjà, MOBUTU est caricaturé en FWIFWI, hibou dans la chute du premier empire Luba.

Pendant ces sept premières années, c'est l'époque de la dénonciation. Dans plusieurs titres, les artistes comédiens et dramaturges se manifestent par un engagement politique.

La liberté d'expression culturelle et artistique devient presque arrachée par les hommes de théâtre. Et ce, à partir de 1997, avec la chute de MOBUTU et son régime dictatorial.

Laurent Désiré KABILA, en libérant le peuple Congolais de la dictature Mobutiste, libère ainsi tous les artistes de la résignation.

L'engagement politique du théâtre devient presque total. Nous signalerons en passant le texte de Henri MOVA SAKANY et Didier MUMENGI, la conspiration du silence, pièce dans laquelle les deux écrivains mettent sur scène un personnage « Congo » qui attaque directement le conseil de sécurité de l'ONU et Anifa ou même en enfer de KABEYA MUKAMBA dont Jano BAKASANDA dit dans la préface, « cette première pièce éditée de Fabien Honoré KABEYA MUKAMBA est un véritable hymne patriotique composé avec un indéniable talent par ce dramaturge ... un pays imaginaire – qui peut être le nôtre malgré le travestissement – est envahi par un pays voisin ...

Plusieurs textes d'engagement politique ; les textes de dénonciation sont produits et publiés dans la capitale et dans les provinces. La censure a un tout petit peu disparue et c'est par le fait que sous KABILA père et KABILA fils, la censure des autorités concerne plus les autres domaines, notamment la musique (plus que le théâtre).

Seulement, pendant cette période, les artistes comédiens eux – mêmes veulent se comporter en propagandistes, comme à l'époque de MOBUTU. Les textes et les spectacles sont produits sur demande de quelques autorités et sur demande d'un certain nombre d'organismes, avec une thématique obligatoire.

³²⁹ Le texte intégral a été dans « 20 ans de littérature zaïroise », CCF, Lubumbashi, 1979

PERSPECTIVES D'AVENIR

Nous sommes convaincu que le théâtre, un des aspects de la culture d'un pays, qui est un grand pilier du développement d'une société. Comme on l'a dit plus haut, d'ailleurs, avec Auguste BOAL dans son théâtre de l'opprimé, le théâtre est une arme efficace de libération. Pour qu'il le soit, il faut le mettre dans des bonnes conditions. Ses formes doivent être adéquates.

Hegel, Bertolt Brech renforcent nos idées en disant que le théâtre a comme objet à part son caractère ludique, la transformation de l'être social (l'homme). Et MOLIERE ne les contredit pas en disant : RIDENDO MORES CASTIGAT

Le théâtre doit être libéré et doit se libérer lui-même. Mais comment libérer le théâtre en République Démocratique du Congo ?

Voilà une question qui mérite leur pesant d'or.

Somme toute, le théâtre fait partie de la culture qui est l'ensemble de valeurs qui aident un peuple à fonder sa personnalité. Le théâtre en tant qu'expression artistique doit aider le pays à être florissant du point de vue culturel. D'où il ne doit ni souffrir de manque de financement de la part du gouvernement ni souffrir de manque de professionnalisme. Le gouvernement Congolais, par ses instances culturelles doit commencer par repérer les meilleurs artistes comédiens, les meilleurs dramaturges pour les encadrer et favoriser leurs productions théâtrales tant au niveau national qu'international. Tout sera fait si les artistes eux-mêmes commencent par rendre vivants leurs spectacles. Les pays doivent doter le théâtre du matériel scénique et technique moderne pour qu'il soit capable de se défendre dans la concurrence mondiale. Faire vivre le théâtre avec toute sa force c'est mettre debout la vie culturelle nationale.

Quand l'homme se défend mieux au niveau culturel c'est sa vie qui s'améliore.

BIBLIOGRAPHIE

1. MBUYAMBA KANKOLONGO, A., Guide de Littérature Zaïroise de langue française, de 1974 à 1992, Kinshasa, éditions Universitaire Africaines, 1993.
2. MUKALA KADIMA- NZUJI, la littérature Zaïroise de langue française, Paris, Karthala- ACCT, 1984.
3. NOTRE LIBRAIRIE, la littérature Zaïroise n°63

**POESIE ET HISTOIRE IMMEDIATE : LECTURE EVENEMENTIELLE DE
AMOUR DE LA PATRIE, RECUEIL DE POEMES DE NESTOR DIAMBWANA.**

**Arthur Jano BAKASANDA
Pléiade Congolaise/ KATANGA**

O. INTRODUCTION

La poésie de Nestor DIAMBWANA est à la croisée des chemins entre les préoccupations esthétiques de la poésie universelle dans ses postulats classiques et l'histoire immédiate de notre pays, la République Démocratique du Congo, à travers ses convulsions socio-politiques.

Poésie et histoire immédiate, le mariage peut sembler, à première vue, contre-nature lorsque l'on n'appréhende pas exactement le lien, la filiation historique – justement – entre l'histoire et la littérature – ici la poésie – fille aînée de tous les genres littéraires, d'abord par le feu de son verbe, ensuite par le flamboiement de sa langue dont le lieu naturel d'éclosion, d'émergence et même de « profération » est l'histoire vécue, spécialement dans les moments des plus grands tiraillements.

Voilà pourquoi, ce parcours du recueil de poèmes de Nestor DIAMBWANA se limitera aux événements bien datés, les plus marquants, « les plus chargés de significations », pour reprendre une expression empruntée à Henri MESCHONNIC.

Il convient, avant d'aller plus loin dans notre analyse, de baliser notre champ méthodologique en proposant une approche de définition de l'histoire immédiate selon l'entendement du critique LOCHA MATEO, qui y inclut par ailleurs une contrainte temporelle :

« La quasi-totalité des ouvrages écrits ces vingt dernières années étudient l'origine de la littérature africaine et relatent les circonstances de sa naissance. Ces ouvrages accordent toute l'attention nécessaire aux sources, aux influences, aux courants littéraires qui ont pu marquer les écrivains noirs. Ils méritent donc d'être classés dans le genre appelé l'histoire littéraire' (...) qui devrait peut-être s'arrêter rituellement avant les cinquante années qui couvrent la littérature contemporaine de celui qui l'écrit.(...)S'agissant du domaine littéraire africain, on ne peut bien évidemment pas disposer d'un tel recul. Pour ces écrits dont les plus anciens remontent à une quarantaine d'années, il est plus juste de les considérer comme de l'histoire immédiate et de les ranger dans la catégorie que Pierre ORECCHIONI appelle « l'histoire sociologique de la littérature ». La perspective historique est ici présente à travers la relation des mouvements d'idées et de leurs expressions littéraires ».

Nous aurons ainsi à établir la relation entre les poèmes du poète DIAMBWANA, la vie intellectuelle, culturelle, sociale et politique du Congo, leur terre d'éclosion et de développement. Cette démarche se fondant essentiellement sur la critique externe, nous l'étofferons par une analyse sommaire de l'écriture, de l'esthétique de tous les poèmes de notre corpus.

Madame Lylian KESTELOOT, citée par LOCHA MATEO, considère que l'engagement littéraire est le critère d'originalité des écrivains noirs, en plus de la possibilité de pouvoir dater chronologiquement leur production. Nous tenons là une autre piste de réflexion ultérieure.

Cette lecture va s'articuler autour des grands axes suivants : le physique du livre, l'axe thématique, les figures obsédantes, le langage poétique (l'architecture sonore).

1. LE PHYSIQUE DU LIVRE

Voici, physiquement, comment se présente l'ouvrage de Nestor DIAMBWANA : il s'agit d'un livre agréable à la vue et au toucher ; de format A5 sur papier glacé, recouvert d'une chemise bristol multicolore à fond blanc, représentant de profil, des êtres humains de différents sexes, âges et nationalités, symboles parlants de la destination universelle du message et de la thématique centrale d'un grand humaniste. Le titre *Amour de la Patrie (poèmes)* est en couleur orange, couleur chaude et chatoyante de la passion, de la flamme et de l'amour patriotique.

Éditée aux éditions La Pléiade Congolaise, cet ouvrage est auréolé de la préface du Pr Dr MUNGALA, d'une introduction de l'auteur lui-même, aux allures d'épigraphe balisant les pistes de lecture ainsi que d'une postface reprenant l'essentiel de la notice bibliographique de cet homme multidimensionnel qu'est Nestor DIAMBWANA. Dédicace, préface, avant-propos et postface (notice bio-bibliographique) constituent le paratexte ou seuils du texte d'après Gérard GENNETTE. Fort de 167 p., illustré en couleur par 22 dessins didactiques croqués de mains de maître par un artiste expressionniste-figuratif, issu sans doute de la lignée des grands peintres populaires de l'école de Kinshasa, le recueil s'ouvre à Kinshasa le 12 janvier 2001 et se referme dans la même ville capitale du Congo Démocratique, le 07 avril 2005. Nous tenons là le fruit de quatre années d'une intense parution littéraire, dans le genre le plus laborieux et le plus éthéré : la poésie

congolaise moderne dont l'expression et la pensée profonde se referment en apothéose sur un message immensément polysémique : la paix, la réconciliation et la reconstruction nationale, prélude de la prospérité et de la convivialité internationale.

2. L'AXE THEMATIQUE

La poésie de Nestor DIAMBWANA présente plusieurs thèmes secondaires qui se jettent, tels des affluents, dans le lit d'un thème central : l'amour. Le sujet posé ou *thema* du poète charrie des thèmes connexes tels que la paix, la reconstruction nationale, le patriotisme qui s'épousent et se fécondent sous la plume du poète dans des textes dont les nuances ne sont apparentes qu'à première vue. Finalement, en dépit de leurs titres différents, ces poèmes constituent un même filon et fonctionnent comme une unique pièce que nous pouvons appeler

« **Poème - Fluvial** ».

Une analyse selon la méthode statistique lexicale montre que le terme congolais en association avec peuple congolais, mon peuple, Congo, Congo mon pays, mon Congo, peuple du grand Congo libéré, mon bien aimé Congo a une occurrence de 166 fois dans le texte. Ce qui prouve si besoin en était, l'identification DIAMBWANA – peuple congolais. En effet, le poète à travers un véritable hymne patriotique s'approprie le destin du peuple congolais avec qui il ne fait qu'une et une seule chose (comme en témoignent les poèmes dédiés à Patrice Emery LUMUMBA et à Laurent-Désiré KABILA). La deuxième récurrence est celle du lexique amour – aimer - aimant qui apparaît 73 fois dans le recueil alors que le vocable paix n'apparaît qu'une cinquantaine de fois. Ceci démontre à suffisance que c'est le patriotisme, c'est-à-dire l'amour de la patrie qui peut nous conduire à une paix durable, fruit de la quête passionnelle du poète.

3. LES FIGURES OBSEDANTES

Le recueil *Amour de la Patrie* constitue une bonne illustration des figures de style. Celles-ci vont des figures par rapprochement d'idées, de répétitions des sons et d'idées semblables, de substitutions des mots, aux figures d'omission de mots et de syllabes. Mais de toutes ces figures de style, la répétition, l'énumération, l'accumulation et l'ellipse sont les plus attestées ; ce qui confère un caractère incantatoire à certains poèmes :

« *Ni même soi-disant fuite, crois-moi*

Afin de participer dans constructions de cette démocratie

Dans notre Congo hier endormi, dans forme d'autocratie

Suite léthargie comme de toi et de moi

Malgré ça restons assez unis toi et moi ».

Nestor DIAMBWANA recourt souvent à la métaphore (in praesentia), c'est-à-dire avec présence du comparé. Eclairantes et profondes, « *L'analogie dans les métaphores porte sur des idées et rend compte d'une vision du monde et des croyances du poète* » (CREPIN, F. et Alii, *Français. Méthodes et techniques*, Paris, Nathan, 1996, p.117).

Voici un extrait du recueil en guise d'illustration :

« *Le sang des Héros a toujours été une semence*

Pour une culture de paix et de démocratie durables

Porteuses de fruits d'institutions réellement stables.

Le sang des Héros a toujours été une semence ».

4. LE LANGAGE POETIQUE : L'ARCHITECTURE SONORE

Le poète affectionne particulièrement les rimes plates, mais il lui arrive aussi de les croiser et de les embrasser, sans mépriser les rimes intérieures sous forme d'assonances et d'allitérations, comme l'illustre ce vers : « *Assiste-t-on à cette période annoncée ?* ».

Poète libertaire, DIAMBWANA se rit parfois de la métrique du vers classique pour s'épandre dans les vers libres et même dans la prose – poétique.

5. CONCLUSION

Nous concluons cette lecture par un constat : le recueil *Amour de la Patrie* n'est pas un poème de circonstances. Il se dégage de ses lignes un didactisme permanent, un souci constant d'une thèse patriotique à démontrer et d'une éthique nationaliste à assoire, à la lumière des événements de l'heure dans notre pays, tels

que : l'avènement du Franc Congolais (à soutenir) ; le 30 juin 2005, 45^{ème} anniversaire de l'Indépendance de la RDC comme jour sacré ; (à respecter et à honorer) ; la préparation des élections libres et démocratiques ; la paix et la réunification du pays (à rétablir) après six ans de conflits armés ; ces préoccupations majeures font de la poésie de DIAMBWANA une poésie hautement événementielle.

Ce qui nous permet de conclure avec ZIMMERMANN ce qui suit :

*« La poésie (pour DIAMBWANA) ne semble pas être seulement une forme qui réfléchit sur elle – même, mais plutôt un langage en quête de sens, qui tout en se servant exclusivement des mots de la langue parvient à créer des réseaux inédits des sens, une réalité autre que celle qu'engage la langue de communication habituelle, ceci par le truchement d'un sujet qui prend la parole pour faire exister le poème (...) En effet tout langage poétique est nécessairement de son temps, puisqu'il se forge en un pays et dans une langue donnés, en un siècle particulier, de même que l'auteur a sa propre histoire langagière et qu'il est l'héritier de l'histoire de la poésie. » (ZIMMERMANN, M.C, *Théorie et pratique de l'explication en poésie*, Actes du colloque de Caen, MRSH, décembre 1998, p. 19).*

Des schèmes des littératures orales africaines à travers les danses : relevé des valeurs éducatives

LISINGO Tofota
Université de Kisangani

0. INTRODUCTION

Lors de la journée Internationale de la Danse africaine, en 1993, dans un message radiodiffusé, le Pape Jean-Paul II a stigmatisé l'importance de la danse en ces termes : « La meilleure façon de promouvoir chaque homme et l'humanité entière, c'est d'abord et avant tout promouvoir chaque homme dans sa culture et dans sa tradition [...] Les danses en sont l'expression la plus réussie ».

En effet, s'il est des genres littéraires susceptibles de rendre compte de toute l'expression intime de l'humanité en tant qu'elle investit et engage l'homme dans sa vie toute entière, la danse en est une. La danse est un art au service de l'homme, un art qui ramène l'homme au centre de lui-même pour interroger et questionner l'univers.

Par la danse, « L'homme dépasse les limites de son quotidien pour appréhender un monde transcendant qui doit le remodeler. Il échappe au temps et à l'espace, à la pesanteur et retrouve le temps idéal ».

Par extension, il sied de noter que la danse est une des rares activités humaines où l'homme se retrouve engagé totalement : corps, cœur et esprit. La danse est un sport complet.

Les danses permettent de développer et d'enrichir parfois sans la savoir les qualités physiques, morales, religieuses, sociales, esthétiques. A ces qualités faut-il ajouter entre autres les beautés corporelles, la vision et la perception juste des choses, la vélocité, l'imagination, l'expression, l'équilibre, le respect de l'autre,...

Aussi la pédagogie intégrale centrée sur les danses trouve sa justification dans cette mise au point qui renvoie à TED SHAW : « L'homme est un. Le diviser c'est le mutiler. Une éducation réelle doit former d'un mouvement un corps prêt à agir avec facilité et avec plaisir pour exprimer et servir une vie volontaire, une intelligence lucide rompue à tous les mécanismes de la pensée et capable, surtout de poser en chaque moment, les questions fondamentales, de définir et de choisir les fins de l'action et de la vie, un cœur plein de vie et de feu dont les passions animent la beauté et trouvent sa joie dans la lutte pour une cause qui le dépasse. Ces trois moments de la vie de l'homme s'interpénètrent intimement et ne se distinguent que par abstraction, et la danse en est le lieu primordial de l'accomplissement quotidien ».

En cogitant sur notre thème, nous nous sommes posé une série de questions, notamment :

- L'art africain étant didactique, les danses traditionnelles africaines témoigneraient-elles d'une connaissance qu'elles sont chargées de transmettre un message sur le plan symbolique, mystique et spirituel ?
- Que nous renseigne le discours orchestrique sur l'homme et sur sa destinée ?
- Quel type d'éducation donnent les danses africaines ?
- Comment communiquent les danses ?
- Quelles fonctions assument-elles ?
- Quels sont les principaux thèmes éducatifs véhiculés-elles ?

Telles sont les questions de fond auxquelles nous allons tenter de répondre dans cette réflexion qui comprendra pour ce faire l'introduction et la conclusion les parties suivantes la note théorique, la danse africaine, sa nature, sa fonction et sa valeur ; la taxinomie des danses africaines les schèmes des littératures orales africaines à travers les danses.

1- DE LA NOTE THEORIQUE

La danse définissent les auteurs de *l'Encyclopédia Universalis* « est l'art de mouvoir le corps humain selon un certain accord entre l'espace et le temps, accord rendu perceptible grâce au rythme et à la composition chorégraphique. »

En effet, qu'elle soit spontanée ou organisée, la danse est souvent l'expression d'un sentiment ou d'une situation donnée et peut éventuellement s'accompagner de mimique destinée à la rendre plus intelligible. C'est ainsi que s'inscrivent les danses profanes et les danses théâtrales destinées à diverses fins.

En rapport avec la littérature orale africaine, la danse se définit comme un genre littéraire complexe où s'inscrivent et s'entremêlent plusieurs autres genres littéraires. Aussi comprendra-t-on que tous les thèmes traités dans divers genres littéraires oraux trouvent aisément leur épiphanie dans la danse.

Il y est observé entre autres l'insertion des genres suivants :

La prière d'ouverture, le chant-prélude, les formules d'autoprésentation, les chants associés et intégrés, les parémies mimées, le théâtre, les récits historiques, la littérature tambourinée, les contes et les légendes dansés, les chants et prières de fermeture,...

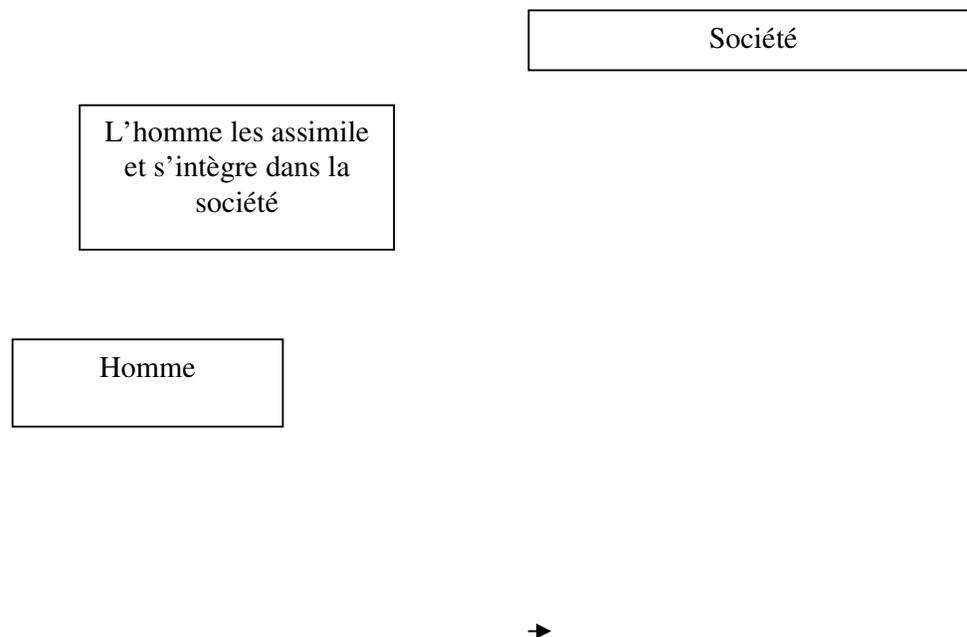
Dans une étude intéressante consacrée à la danse africaine, Armand DUNIA et Léonard NTINANSIEMI ont reconnu que « la danse reste et demeure en Afrique, le genre le plus complet, le plus riche et le plus éducatif de la littérature orale africaine. Elle récupère comme par la technique du récit dans un récit tous les autres genres et charrie même leurs réflexes thématiques. »

2- LA DANSE AFRICAINE, SA NATURE, SA FONCTION ET SA VALEUR.

La danse reste le moyen pour l'individu d'entrer en relation avec l'environnement et les autres hommes. Elle représente une activité privilégiée réunification harmonieuse de deux versants de l'être humain : le corps et l'esprit, de renforcement de l'unité et de prise de conscience de ses propres limites.

Aussi, en Afrique, les danses constituent une démarche qui conduit l'homme au plus profond de lui-même, à la découverte de ses qualités latentes, à l'épanouissement de sa personnalité, à la fois sur le plan physique, intellectuel, social, thérapeutique et spirituel. Elles donnent une formation totale et totalisante.

Puissants véhicules de sagesse et de connaissances diverses, les danses africaines enseignent les valeurs fondamentales humaines et facilitent la socialisation et l'intégration de l'individu dans la société. Elles établissent un rapport triadique entre la société, la danse et l'homme. C'est ce que nous lisons dans le triangle ci-après :



La société intègre ses valeurs dans la danse

Danse

La danse les inculque à l'homme

Toutes les danses africaines constituent à la fois une histoire symbolique, mystique et spirituelle ; par conséquent, chargées de significations multiples : sociale, religieuse, philosophique. Comme dans les fables, on peut y relever une théologie, un spiritualisme. Elles sont l'expression de la vie et de ses émotions permanentes et profondes (joie, amour, tristesse, espoir,...). En Afrique, il ne peut y avoir de danse sans émotion comme l'a bien su souligner Léopold SEDAR SENGHOR : « En Afrique, c'est la danse qui est au commencement de toutes choses. Si le verbe l'a suivi, ce n'est pas le verbe parler, mais le verbe chanter, rythmer. Danser, chanter, porter le masque constituent l'art total, un rituel pour entrer en relation avec l'indicible et créer le visible ».

A la lumière de ce qui précède, il n'est donc pas étonnant que les danses africaines ont à la fois les fonctions ludique, sociologique, didactique, morale, cathartique, politique, religieuse, philosophique.

3. LA TAXONOMIE DES DANSES AFRICAINES

Les danses africaines avons-nous signifié plus haut sont une école de vie et de société. Elles font partie intégrante de la culture et ont leur place dans les relations humaines.

Elles facilitent en Afrique les relations humaines : la communication développe la sympathie, luttent contre la timidité, le complexe et beaucoup de blocage physique et mental. Elles sont, les danses, les uns les porte-parole les plus éloquents de la société. Elles expriment l'histoire, les heurs et les malheurs, la science, la manière de penser, la vie en général, les aspirations les plus profondes d'un peuple voire de l'humanité toute entière ; aspiration à la libération et à la réalisation.

Il se dégage de ces considérations que les danses accompagnent toute la vie de l'Africain : de la naissance à la mort.

- l'initiation au moyen de certains rites est accomplie par la danse
- la danse accompagne les rites saisonniers (fêtes de récolte, fêtes de prémices)
- pour les fêtes agricoles (avant la saison), on fait appel au sacré pour la pluie afin de purifier la terre des souillures que les hommes lui ont infligées.
- On tente de concilier les forces spirituelles qui régissent les phénomènes naturels, les ancêtres et régler les différends entre les familles
- Les rites de passage qui rythment les étapes de la vie sont ponctués par la danse : la naissance, la circoncision, l'excision, la donation du nom, les recevailles de la mère de l'enfant, le passage de l'enfance à l'âge adulte, les fiançailles, les mariages, les rites funéraires, etc.

Ces rites constituent tous des actes de la vie de l'Africain, qui véhiculent des valeurs forces et essentielles de sa vie, qui utilisent la danse ou se font réalités au moyen de la danse, principal vecteur principal traducteur de la culture, de la vision de la société africaine dans sa réalité.

C'est dans cette diversité des matières à traiter que découle la taxinomie des danses africaines : danses ludiques, danses funèbres, danses initiatiques, danses de naissances et de renaissance, danses d'intronisation, danses de chasse, danses de pêche, danses de sexualité, danses de mariage, etc.

D'une manière pratique, les danses africaines se classent en deux catégories : les danses profanes et les danses sacrées.

3.1. Les danses profanes

Il s'agit des danses populaires de réjouissance accessibles à tous les membres de la société. Elles ont dans ce cas une véritable fonction sociales et conviviale de distraction, d'amusement, de défoulement, de divertissement. Elles se révèlent comme le carrefour de contact, de relation, d'échange et de dialogue. C'est au niveau de cet espace que se traitent et de résolvent les problèmes de solitude, d'indifférence, de manque de communication et d'isolement.

3.2. Les danses sacrées

Il s'agit des danses rituelles accessibles aux seuls initiés. Elles sont alors d'avantage, une fonction d'initiation, d'apprentissage de la vie ou d'un culte spécifique. Elles cherchent à créer une communion mystique entre l'homme et le cosmos, entre l'homme et les dieux. Aussi, le danseur fait l'effort subtil d'observation et d'interprétation quand il veut évoquer la pluie, la foudre, les cycles lunaires ou solaire.

4. DISCOURS ORCHESTIQUE AFRICAIN

Les danses africaines, avons-nous dit au début restent et demeurent un discours essentiellement tourné vers l'homme et les valeurs que lui impose la société.

Le terme « valeurs » s'entend ici comme un ensemble de comportements souhaités et attendus qui déterminent et orientent les actions, les réactions, les attitudes, les expressions et les interactions des individus entre eux et entre les individus avec les dieux et l'environnement physique et spirituel.

Les danses africaines, soulignons-le, agissent par EFFET MIROIR et par EFFET MARTEAU.

En effet, par effet miroir, les danses reflètent les types des valeurs auxquelles aspire la société. Par effet marteau, les valeurs ainsi souhaitées et attendues sont imprimées dans l'âme des membres de la société par effet de répétitions régulières pour avoir des conséquences durables sur la conduite des individus.

Notons que la présentation des valeurs que véhiculent les danses africaines tiennent compte des aspects de la personne entière : la sensibilité ; l'intelligence et l'être social c'est-à-dire la volonté d'échanger avec et de comprendre l'autre.

C'est ce qui explique l'importance accordée :

- aux comportements de la vie : honnêteté, modestie, douceur, engagement, responsabilité...
- aux habitudes : respect d'autrui, amour du travail, sens du bien commun, entraide, solidarité, entente, compréhension collaboration,...
- aux valeurs : altruisme, fraternité, justice, équité, égalité, unité, cohésion.

Toutes ces unités signifiantes qui excellent en valeurs orchestrales africaines comme des schèmes ou des unités thématologiques. L'on se souviendra que l'une des caractéristiques de la littérature orale africaine, c'est sa diversité en genres et en thèmes à traiter en rapport avec l'homme en situation dans le monde. L'on se souviendra aussi que les danses africaines récapitulent tous les autres genres oraux africains. On comprendra donc que les danses africaines véhiculent tous les schèmes de la littérature orale africaine.

La dernière partie de notre étude tente de faire le relevé des valeurs contenues dans les danses africaines en prenant comme échantillon les danses africaines congolaises.

5. DES SCHÈMES DES LITTÉRATURES ORALES AFRICAINES À TRAVERS LES DANSES : RELEVÉ DES VALEURS ÉDUCATIVES

La dernière partie de cette réflexion se propose de répondre à ces deux questions :

- quelles sont les valeurs éducatives que véhiculent les danses africaines ?
- quelles sont les danses véhiculaires de ces valeurs ?

Nous répondrons à ces deux questions en nous appuyant sur quelques danses congolaises.

5.1. La danse DIKPILI

Danse fortement riche en symbole, DIKPILI s'actualise dans les milieux boa, en district de Bas-Uele, à l'occasion de l'intronisation d'un nouveau chef après la mort d'un précédent.

Au nouveau chef, la danse lui enseigne qu'il est garant et défenseur de l'unité, de fraternité, de justice, de paix et du développement de la communauté.

Par conséquent, il doit agir avec beaucoup de sagesse et incarner les vertus essentielles de la collectivité.

5.2. NEGBOLOMA

Danse MAKERE (Territoire des BAMBESA, district de Bas-Uele), exécutée uniquement par les hommes pour des circonstances particulières de la communauté.

A l'occasion, l'actualisation de la danse donne lieu à des enseignements édifiants ; appartenance et attachement à la communauté, fidélité aux normes sociales, protection de la collectivité, sens du travail de la terre, le rôle et la responsabilité du conjoint dans le foyer, le communautarisme, etc.

5.3. NEDIKPILI

Danse MAKERE de très grande réjouissance populaire, elle est destinée aux circonstances telles que l'intronisation, l'accueil du nouveau chef coutumier, les cérémonies funèbres du chef, etc.

Elle permet de rappeler les règles de vie dans la conduite des affaires publiques telles que prévues par la tradition : la fidélité, l'engagement, la disponibilité, le sens de l'écoute, le travail pour le bien de la société.

5.4. MAILO

La danse MAILO trouve sa justification dans le rite d'initiation des filles chez le peuple Topoke.

L'exécution permet de rappeler les principaux thèmes développés pendant l'initiation.

- la place de la virginité dans la vie d'une fille
- la dignité et la fidélité dans le cursus conjugal.

5.5. MATAKIYO

La danse MATAKIYO est la danse du mariage chez le peuple YIRA (les NANDE). Elle donne le jour du mariage de sages conseils à la jeune mariée : la fidélité au conjoint, la disponibilité, l'hospitalité, la discrétion, l'altruisme, l'ouverture, le dialogue, l'humilité, le travail domestique permanent.

5.6. MABUNE

Danse YIRA, elle consacre l'éducation conjugale du conjoint : la responsabilité, l'engagement, l'amour du travail, la fidélité et la disponibilité, le dialogue et l'ouverture...

5.7. MANDESA

C'est une danse funèbre LOKELE (Territoire d'ISANGI), actualisée essentiellement par les garçon d'abord pour déplorer la perte en vie humaine d'une personne de très chère ensuite pour prodiguer les conseils aux vivants.

Hormis les thèmes élégiaques, la danse traite à travers les chants associés, de thèmes essentiels de la vie :

- le sens de la vie
- les déceptions de l'existence humaine
- le choix de la conjointe
- les droits et les devoirs conjugaux
- la réconciliation et la solidarité
- l'amour du travail
- l'esthétique morale et sociale.

5.8. GBELE LOGATISE

C'est la danse du mariage Zande, organisée par la famille du conjoint et exécutée par toutes les personnes en présence pour bénir le mariage et implorer la bienveillance de dieux sur le nouveau couple en vue de sa fécondité, sa prospérité et sa longévité.

En outre, la danse donne lieu à des leçons matrimoniales, les droits et les devoirs conjugaux, les exigences sociales du couple à l'égard de deux familles,...

5.9. SOPANA

Danse d'origine mythique et à vocation éducative, SOPANA, danse MONGANDO (Territoire de YAHUMA) reste par excellence, celle destinée à l'édification physique, esthétique morale, sociale, économique et religieuse des jeunes garçons. Elle enseigne entre autres les aspects éducatifs suivants : le respect de la vie, le sens profond du travail et de l'effort personnel, l'altruisme, la solidarité, la sagesse active.

5.10. MABOLO

La danse MABOLO est la plus importante chez les NGBETU à cause de son origine divine. Elle vient d'AZAPANE dont les principales recommandations à ceux qui ont la charge de la direction des hommes sont :

- la maîtrise de la tradition
- la droiture, l'équité et la justice
- le travail et le sacrifice pour le bien de la communauté
- la prévoyance et la prudence
- la protection de la communauté contre les ennemis
- le dialogue et l'amour envers les hommes à diriger
- le courage, la responsabilité et l'engagement.

5.11. ADA

La danse ADA est exécutée par les agriculteurs en vue de fertiliser les sols par les ancêtres. C'est la danse de l'amour du travail de la terre.

5.12. SITAK et UGWI

Les danses SITAK et UGWI, danses () sont celles des femmes à la recherche de termites. Elles traduisent l'unité, la cohésion, la collaboration dans la vie sociale.

Ces quelques exemples nous permettent de nous réaliser les schèmes de la littérature orale africaine présents dans les danses africaines, les unités thématologiques y dégagées constellent en galaxies signifiantes en s'émergent en discours orchestrique.

Il y a été observé les schèmes éducatifs qui se résument en catégories suivantes :

- les valeurs d'ordre politique
- les valeurs d'ordre social
- les valeurs d'ordre moral
- les valeurs d'ordre économique
- les valeurs d'ordre conjugal
- les valeurs d'ordre éducatif.

Il sied donc de signaler que les valeurs u notées sont transmises par les éléments symboliques, les dépendants actualisateurs, l'éloquence orchestrique, les chants associés et intégrés, etc.

CONCLUSION

Comme nous pouvons le constater, cette étude a permis de nous rendre compte de la manière dont les danses africaines véhiculent les schèmes de la littérature orale africaine.

Toutes les fonctions qui caractérisent les genres oraux africaines se répercutent dans les danses africaines. Ces danses ont le seul objectif, l'édification de la population dans les secteurs vitaux humains.

Il est aussi intéressant de faire observer que les thèmes traités dans les danses tiennent compte de besoin de la communauté.

C'est dans cette optique que nous souhaiterions que l'enseignement de danses africaines soit inséré dans nos écoles ; comme le souligne MICHE LIEU, R., « la meilleure façon de promouvoir une littérature c'est de l'enseigner à l'école aux jeunes générations ».

NOTES BIBLIOGRAPHIQUES

- i. Pape Jean-Paul II, *Journée Internationale de la danse, message radiodiffusé, Radio Vatican*, le 23 mars 1993.
- ii. LISINGO TOFOFA, R., *Degrés de signification dans SOPANA, danse populaire et traditionnelle Mongando*, Mémoire de licence, en Français, ISP/Mbandaka, 1989, p. IV.
- iii. TED SHAW cité par GARANDY, R., *Danser sa vie*, Paris, Seuil, 1973, p. 78.
- iv. COLLECTIF, *Encyclopedia Universalis, T. 5*, Paris, SE, p. 988.
- v. DUNIA, A., et NTIMANDIEMI, L., *La danse en Afrique, Kisangani*, Ed. Maison Comboni, 2003, p. 14.
- vi. SENGHOR, L., S., cité par DUNIA, A., et STIMANSIEMI, L., op. cit, p. 21.
- vii. MICHELIEU, F., cité par ALASO, V., *Référence et signifiante dans Losele, danse lokele*, Travail de fin d'études en philosophie, Grand Séminaire Saint Augustin,

ATELIER V
QUESTIONS DE LITTÉRATURE, LANGUE ET SOCIÉTÉ

***ÉTUDES LITTÉRAIRES AFRICAINES ET LITTÉRATURES ÉMERGENTES : QUELLES
MÉTHODOLOGIES ?***

Salaka SANOU
Université de Ouagadougou.

INTRODUCTION

Les années 80 ont marqué un tournant dans la vie littéraire en Afrique. D'une part, les écrivains, loin de se confiner, dans le manichéisme « Blanc = mauvais et exploiteur, Noir = bon et exploité », ont décidé de regarder l'Afrique et ses réalités du fond des yeux, avec un détachement qui favorise l'analyse objective ; ainsi, une nouvelle race d'écrivains est née qui propose une autre image de l'Afrique et des Africains, englués dans leurs contradictions sociales, politiques, idéologiques, économiques, etc.

D'autre part, la critique littéraire, ou du moins les études littéraires se sont reconverties pour se conformer à l'évolution thématique, scripturale et institutionnelle de la littérature en Afrique : de nouvelles préoccupations se sont exprimées, au regard de la réalité littéraire, donnant l'occasion d'intégrer de nouveaux concepts dans l'univers théorique.

La littérature émergente fait partie de ces nouveaux concepts qui visent à coller au plus près des conditions de création littéraire. De plus en plus, les littératures émergentes se sont imposées aux analystes de la littérature africaine comme une donnée qui permet de mieux la cerner ; elles contribuent au renforcement de la critique littéraire africaine qui, pour comprendre l'œuvre littéraire, peut aussi interroger l'horizon idéologique de l'époque de l'œuvre, ses grands courants de pensée et leurs influences sur l'écrivain et son œuvre. Ici, critique littéraire et histoire littéraire se rejoignent pour cheminer un moment ensemble.

Qu'est-ce qu'une littérature émergente ? Jean –Marie Grassin nous situe sur l'histoire de ce concept : « Emergence has been emerging. This concept has been growing as the main transformative factor of the evolution of the literary landscape hardly attested to in the criticism of sixties, its use became more frequent at the end of the seventies and is now widely used in the nineties »¹.

Deux caractéristiques fondamentales semblent marquer l'émergence : l'hétérogénéité et la périphérie (ou décentrement).

Par hétérogénéité il faut comprendre « l'absence de modèle central dont les différents éléments seraient des expressions : nous avons à faire à un foisonnement de systèmes et sous- systèmes plus ou moins autonomes, constitués chacun sur son propre principe »².

Par contre, le décentrement peut être défini « comme le processus par lequel le paysage littéraire se transforme avec l'intrusion de nouvelles voix à sa périphérie. Il constitue une dynamique de l'histoire »³. Nous reviendrons sur ces caractéristiques dans notre développement ultérieur.

En Afrique, l'actualité littéraire impose à l'analyste des auteurs, des œuvres et des pays dont la présence est d'autant plus remarquable qu'ils étaient absents du champ littéraire auparavant. Du fait de leur hétérogénéité, les pratiques littéraires africaines d'aujourd'hui posent un problème épistémologique : comment rendre compte de la variété et de la diversité non seulement des contextes de production mais aussi de la poétique des écrivains qui semble être en adéquation avec les réalités socio - culturelles ? Autrement dit, comment le critique peut-il et doit –il considérer cette réalité littéraire éclatée qui ne peut plus répondre aux critères et canons d'analyse en cours jusqu'ici ?

En effet, nous avons été habitués à la caractérisation facile et simpliste de « littérature africaine », « littérature négro africaine », « littérature néo-africaine ».

Voilà qu'apparaissent des « notions littéraires » qui s'imposent dans l'univers littéraire du continent et obligent le critique à les mettre au cœur de ses préoccupations.

C'est cette problématique que nous analyserons dans cet article à partir de deux considérations : les caractéristiques des littératures émergentes, et des propositions de pistes à partir du Réseau d'Études littéraires sahéliennes (R.E.L.I.S.). Pour cela, notre analyse sera axée sur l'étude des relations entre émergence politique et

¹ . J.M GRASSIN, The problematic of emergence in comparative literary history in literatures emergences, p. 5

² . Ibidem, p. 305

³ . Ibidem, p. 307

émergence littéraire d'une part et d'autre part des propositions d'approches qui nous permettront de présenter le RELIS comme cadre de promotion des littéraires émergentes du Sahel.

I- EMERGENCE POLITIQUE ET EMERGENCE LITTÉRAIRE

Y a-t-il un lien entre l'émergence sur le plan politique et l'émergence sur le plan littéraire des nations nouvellement apparues sur la scène internationale ? Autrement dit, l'émergence littéraire est-elle une ou la conséquence de l'accession à l'indépendance politique de nations anciennement sous domination ? L'on est tenté de répondre par l'affirmative dans la mesure où ces nations qui naissent au monde ont besoin de manifester leur existence, d'affirmer leur identité dans un monde qui donnait l'impression d'être définitivement constitué. En effet, l'histoire nous enseigne que la littérature a servi d'arme de lutte contre la domination et de conquête de l'indépendance et de la dignité pour le Noir (cf. La Negro renaissance, la négritude, la littérature anti-coloniale). Pour comprendre ce phénomène, nous allons dans un premier temps définir les concepts d'émergence politique et d'émergence littéraire.

1 – Définitions

1- a- *Emergence politique.*

L'Afrique noire a connu une histoire sociale et politique très mouvementée, marquée essentiellement par les guerres de conquêtes tribales, l'esclavage et la colonisation. Ces derniers phénomènes qui ont des origines et des motivations exogènes ont pour conséquence une désorganisation socio-culturelle : l'évolution socio-historique endogène du continent a été interrompue au profit de valeurs étrangères qui vont bouleverser la vie des Africains.

En considérant seulement le dernier événement historique d'envergure qu'est la colonisation, nous pouvons que, d'une part elle avait des justifications fondamentalement économiques qu'on a habillées avec des raisons civilisationnelles. La conquête coloniale a soumis tout un continent grâce à la destruction des ses structures socio-politiques et ses fondements culturels et à l'imposition de normes et de valeurs de fonctionnement. D'autre part, elle a introduit le continent dans la « modernité » en ce sens qu'il a été mis au rythme de l'évolution mondiale. Le revers de la médaille a été la prise de conscience que les Africains ont manifestée au contact avec l'extérieur. La deuxième guerre mondiale a accéléré ce processus de prise de conscience qui a débouché sur la généralisation des luttes anti-coloniales.

La littérature, bien que phénomène isolé car œuvre d'une infime minorité parmi les quelques scolarisés de l'époque, va jouer un rôle considérable dans la conquête de la liberté et de la dignité. La négritude a été le premier acte d'engagement des intellectuels africains dans cette lutte : en revendiquant la reconnaissance de la dignité humaine au Noir, elle a permis de valoriser les références culturelles de celui – ci, son patrimoine culturel. S'étant essentiellement exprimée à travers la poésie, la négritude va être relayée par la prose dans les années 50 avec ce qui a été qualifié de roman anti-colonial. A cet effet, on lira avec intérêt l'ouvrage de Jacques Chevrier, *Littérature nègre*,⁴ qui analyse avec profondeur ce phénomène.

Les luttes anti-coloniales ont abouti à l'acquisition de l'indépendance des anciennes colonies et la mise en place, la constitution d'Etats-nations sur la base des frontières érigées par le colon. Ces Etats –nations, dont les contours géographiques ne correspondaient pas toujours aux réalités socio-culturelles et ethniques, seront désormais les cadres juridiques et politiques à l'intérieur desquels les Africains évolueront. Ainsi le paysage politique mondial sera marqué par l'émergence de ces Etats avec leurs problèmes, leurs préoccupations, leurs aspirations dont il faudra tenir compte. On peut dire que c'est avec les indépendances de ses Etats que l'Afrique naît véritablement au monde, qu'elle s'impose à la communauté internationale.

Les richesses naturelles, l'histoire politique de chaque Etat, son poids démographique et économique surtout détermineront sa place sur l'échiquier continental et mondial. C'est ainsi que, petit à petit, avec l'émergence du continent lui-même émergeront des Etats aux destins différents et souvent opposés (c'est ce qui justifie les multiples guerres ou confrontations armées dont l'Afrique continue à offrir l'hidex spectacle).

1-b- *Emergence littéraire*

« Pour comprendre le lien qui s'établit d'abord entre l'Etat et la littérature, il faut souligner le fait que, à travers la langue, ils contribuent mutuellement, en se renforçant, à se fonder »⁵. En effet, le lien entre littérature et histoire dans les pays émergents est comme un cordon ombilical : autant l'Etat en tant qu'institution suprême d'une Nation, d'un pays participe à la mise en place d'une littérature nationale (à travers sa politique culturelle, la

⁴. J. Chevrier ; Littérature nègre

⁵. P. Casanova ; La République mondiale des lettres ; p. 56

mise en place de structures de promotion, l'élaboration de textes législatifs et réglementaires, etc.), autant la littérature est un ferment du renforcement du sentiment national. Nous avons signalé comment la négritude d'abord, le roman ensuite ont contribué à la lutte d'émancipation de l'Africain. Dans le contexte des Etats nationaux, l'émergence d'écrivains et d'une littérature peut être perçue comme le signe de la maturité de tout un peuple, de sa prise de conscience de la nécessité de manifester sa présence sur la scène internationale comme l'a dit Albert Memmi à propos de la littérature dans les pays colonisés.

Comme l'histoire littéraire des pays européens nous l'enseigne, les Etats ont joué un rôle prépondérant dans la constitution de leur patrimoine littéraire. (Alain Viala a montré dans son ouvrage *Naissance de l'écrivain*⁶ comment les différentes structures de l'Etat français ont accompagné la naissance et l'émergence de la littérature française). Les Etats africains ne pouvaient pas se dérober à cette logique d'autant plus que la constitution des nations même fait partie de leurs prérogatives. Il faut ajouter à cette situation historique la non moins historique nécessité pour les écrivains de participer à cette construction nationale.

En effet, la naissance de la littérature dans les Etats issus de la colonisation s'est faite dans les conditions telles que les écrivains eux-mêmes en ont porté pendant des décennies les stigmates. Il est vrai que l'histoire littéraire africaine, comme le suggère Lilyan Kesteloot, est toujours inachevée. Cependant la prise de parole des Africains sur la scène littéraire a marqué un tournant dans l'histoire mondiale. « S'il est vrai que la littérature est un des signes les plus importants de la culture, nous pouvons considérer, avec Aimé Césaire, que l'apparition d'œuvres littéraires dans les colonies fut le symptôme d'une renaissance, et l'indice qu'elles étaient à nouveau capables de reprendre l'initiative »⁷.

L'histoire littéraire africaine a fait l'objet de plusieurs ouvrages de référence avec notamment des auteurs comme Lilyan Kesteloot, Jacques Chevrier ou encore Jean-Pierre Makouta-Mboukou, Séwanou Dabla, etc. Parmi les points communs de ces ouvrages on peut citer entre autres le lien étroit entre l'histoire du continent et sa production littéraire, les écrivains comme acteurs de l'histoire, la littérature comme moyen de sensibilisation (d'aucuns diraient arme de lutte). Cependant, l'histoire récente de la littérature en Afrique, du fait de son non-accomplissement est encore balbutiante : en effet le tournant des années 80 a été bien senti par les analystes mais n'a pas encore été systématisé en analyse thématique aussi bien que poétique et historique. Cette insuffisance des études littéraires se comprend dans la mesure où il s'agit d'une histoire qui se construit. Et c'est ce qui nous fonde à nous intéresser à la question des littératures émergentes et en particulier à l'émergence des littératures dans des pays qui étaient jusqu'ici inconnus sur la scène littéraire.

Séwanou Dabla dans *Nouvelles écritures africaines*⁸ montre l'importance du tournant opéré dans la pratique littéraire en Afrique à partir des années 70 et 80. Son analyse porte essentiellement sur deux aspects : la thématique et la poétique. Sur le plan thématique, il montre la rupture opérée par les romanciers depuis Yambo Ouologuem et Ahmadou Kourouma : les romanciers ne présentent plus l'Afrique opposée à l'Occident avec toutes les conséquences de cette dichotomie (tradition /modernisme, village/ ville, conflit des générations, etc.). C'est l'Afrique face à elle-même, avec ses vicissitudes, dans une espèce d'introspection comme dans un exercice de psychanalyse au cours duquel le patient se présente dans une sorte de nudité morale, politique, culturelle. Ici, l'Occident, s'il est toujours présent, l'est moins qu'avant, de façon très discrète. L'oppression exercée par les nouveaux pouvoirs africains sur leurs peuples dans un univers chaotique entraîne une révolte violente à travers des héros et personnages emblématiques. La rupture ainsi opérée par les romanciers se justifie, selon Séwanou Dabla, par la « désuétude des premiers thèmes » et aussi la « critique de la négritude ».

Quant aux « réformes et inventions esthétiques », elles résultent d'une part de la nouvelle orientation donnée à la prose romanesque africaine caractérisée essentiellement par des intentions pédagogiques données à la création littéraire. D'autre part « la surenchère de la forme » se manifeste par une importance qui n'avait jusqu'ici pas été accordée à l'organisation du récit. C'est à cet égard que les « nouveaux romanciers » africains se comportent véritablement en esthètes, en créateurs soucieux d'allier la force de la forme et du contenu de leurs œuvres.

Séwanou Dabla montre bien, à partir d'exemples précis, comment ces romanciers mettent leur talent artistique, leurs capacités créatrices au service du contenu qui véhicule un message souvent politique. Il met l'accent sur la structure du récit et l'onomastique des personnages emblématiques. Ainsi, parlant de *La vie et demie* de Sony Labou Tansi, il affirme : "il est indéniable que les noms des figures du pouvoir les plus significatives du roman constituent des tableaux psychologiques réduits qui, dans une sorte d'hypotypose, désignent leur porteur dans son unicité tout en annonçant son destin"⁹. Les "romanciers de la seconde génération" qu'il étudie sont classés selon la nature des innovations esthétiques qu'ils apportent. A ce propos, le chapitre III de son ouvrage apporte les éclairages nécessaires.

Nous avons insisté sur la nouveauté introduite par S. Dabla dans l'étude des romans africains pour montrer la rupture intervenue dans les études littéraires africaines, rupture qui marque aussi une prise de

⁶. A Viala ; Naissance de l'écrivain

⁷. L. Kesteloot ; Histoire de la littérature négro-africaine ; p.7

⁸. S. Dabla ; Nouvelles écritures africaines

⁹. S. Dabla ; Nouvelle écriture africaines, p. 143

conscience et une prise en charge des nouvelles réalités. Si l'ouvrage de S. Dabla peut être considéré comme une référence, il y a aussi le rôle joué par la revue *Notre Librairie* dans les années 80 : en effet, cette revue a entrepris de publier des numéros consacrés à la littérature de certains pays africains non seulement francophones mais aussi anglophones et lusophones.

S'étant rendu compte de la nouvelle configuration des réalités littéraires en Afrique, notamment avec la naissance et le développement de pratiques littéraires propres à chaque pays, les responsables et animateurs de la revue ont consacré trois numéros successifs, (83, 84 et 85 de l'année 1986) aux débats sur les littératures nationales :

- le n° 83 est intitulé *Littératures nationales. Mode ou problématique.*
- le n°-84 est consacré à *Langues et frontières.*
- le n°85 traite d'*Histoire et identité.*

L'approche que la revue a adoptée a été analysée et critiquée dans un article que nous avons publié dans la revue *INTERLITTERARIA* n°8-2003¹⁰ : les débats et analyses n'ont pas pris en compte des facteurs comme la situation individuelle des écrivains, leur itinéraire, leur formation, leurs rapports aux langues (africaines et européennes), etc. Bref le champ littéraire n'a pas été abordé comme approche possible du phénomène des littératures nationales en Afrique.

Ce que nous constatons aujourd'hui c'est l'émergence de nouveaux écrivains mais surtout de nouveaux pays sur la scène littéraire africaine, émergence qui change la donne des canons d'analyse, obligeant les critiques et les chercheurs à procéder à de nouvelles investigations. Mais alors, quelles pistes explorer pour mieux rendre compte de cette nouvelle réalité littéraire africaine ?

II- QUELLES METHODOLOGIES ?

1. L'approche monographique :

Le Petit Larousse nous apprend qu'une monographie est une étude détaillée sur un point précis d'histoire, de science, de littérature, etc. L'éclosion de la pratique littéraire dans les pays absents de la scène littéraire au moment des indépendances comme nous l'avons dit a marqué les années 80 en Afrique. Cette situation a conduit les analystes et les critiques à parler de la littérature africaine au pluriel ; elle a mis à l'ordre du jour la nécessité d'examiner la réalité littéraire de chacun des pays afin de comprendre son fonctionnement, d'en connaître les différents acteurs et les structures de promotion. Nous retiendrons dans ce volet trois points d'analyse que sont l'institution, les cadres de promotion et la connaissance des écrivains.

a. L'institution littéraire

L'un des plus grands théoriciens de l'institution de la littérature est Jacques Dubois qui distingue dans la sociologie des faits littéraires la relation entre deux ensembles : d'un côté les textes littéraires et leurs auteurs et de l'autre les supports de détermination de la production des textes, c'est-à-dire les groupes sociaux, leurs positions de classe, leurs idéologies. C'est ce qu'il appelle la « forme instituée de la littérature » dont l'étude a été longtemps négligée. Or « l'analyse d'institution fait découvrir qu'il n'y a pas la Littérature mais des pratiques spéciales, singulières, opérant à la fois sur le langage et sur l'imaginaire et dont l'unité ne se réalise qu'à certains niveaux de fonctionnement et d'insertion dans la structure sociale »¹⁰. Fort de cette conviction, il affirme que la sociologie de la littérature est aujourd'hui un champ de recherche vaste et diversifié qui permet de déceler une autre dimension de la littérature : « Avec elle, la production esthétique entre dans une chaîne d'événements qui la définissent ; elle se conforme à des conditions historiques, elles-mêmes structurées par la situation de telle fraction du corps social ; elle devient référentielle à travers l'éventuelles médiations, à des déterminations socio-économiques »¹¹.

En effet, la sociologie de la littérature s'intéresse au fonctionnement de celle-ci comme une institution, c'est-à-dire disposant d'une autonomie éprouvée par ses propres codes, ses instances de légitimation, ses acteurs qui occupent une place et une position particulière dans le champ culturel. C'est surtout Pierre Bourdieu qui a développé ce concept de champ culturel et d'autonomie de la littérature : le champ est défini comme un système de relations, un code de comportement et d'action, avec des enjeux, des intérêts, des profits spécifiques ; c'est un lieu de luttes, de concurrences, de rivalités dont la consécration est assurée par des instances de légitimation.

L'autonomie de l'institution littéraire réside dans l'existence de ses propres organes avec des codes explicites : maisons d'édition et de diffusion, revues, journaux, académies, prix ; ceux-ci assurent la socialisation des individus par l'imposition de normes et de valeurs communément acceptées par tous ceux qui en font partie.

¹⁰. S. Sanou ; Analyse critique de la question des littératures nationales : l'approche de la revue *Notre Librairie* in *INTERLITTERARIA*, n°8 – 2003.

¹⁰. J. Dubois ; l'institution de la littérature, p. 11

¹¹. Ibidem , p 13.

C'est pour cela que J. Dubois soutient « que la littérature est une institution à la fois comme organisation autonome, comme système socialisateur, et comme appareil idéologique ».¹²

A partir de ce fonctionnement autonome de l'institution littéraire, il est intéressant de l'intégrer dans l'analyse de la situation de la littérature dans les pays émergents : comment fonctionne la littérature dans ces pays ? Quelles sont les structures qui assurent son autonomie ? Quelles sont les normes et valeurs auxquelles elle répond ? Quels liens entretient-elle avec les autres institutions du champ culturel ? Autant de questions dont la recherche de réponses peut constituer des centres d'intérêt. Comme la notion d'institution est relativement récente, elle offre des instruments d'investigation sérieux et opérationnels qui permettent de bien cerner la pratique littéraire dans ces pays.

A notre avis la notion d'institution littéraire peut « définir un domaine de recherche qui échappe souvent au découpage traditionnel du champ littéraire et aux catégories les mieux établies de la critique, (...) mettre en question la méthodologie de l'historiographie littéraire »¹³ Ce, d'autant plus que les littératures émergentes ont été théoriquement présentées à un moment donné comme des « littératures nouvelles », même si cette appellation a fini par laisser la place au concept de « littératures émergentes ».

b. Les structures de promotion

L'institution littéraire, définie comme un système autonome qui fonctionne avec ses codes et ses acteurs, correspond à un nouveau mode de production et de consommation, à ce que Pierre Bourdieu appelle « marché des biens symboliques ». Selon J. Dubois, « ce nouveau mode s'actualise sur deux plans : l'un économique, où priment la fabrication des produits, la recherche de leur rentabilité et l'échange commercial, l'autre d'ordre institutionnel, mettant l'accent sur la valeur symbolique des biens mis en circulation »¹⁴. Ce mode de production littéraire a engendré la constitution de deux champs distincts mais complémentaires que P. Bourdieu a qualifiés de *champ de production restreinte* qui correspond à la sphère institutionnelle et le *champ de grande production* qui correspond à la sphère économique.

Le champ de la grande production est régi par les lois du marché et la recherche de la rentabilité ; il est soumis à une demande extérieure réglementée par les détenteurs des moyens de production et de diffusion. Cette demande crée des horizons d'attente chez un grand public à travers la mode, la série et la publicité, lequel public se distingue en fonction de la hiérarchie sociale par la culture de marque (les ouvrages lauréats des prix littéraires), la culture en simili (destinée aux classes moyennes) et la culture de masse.

Quant au champ de production restreinte, il apparaît au moment où la littérature s'autonomise et se referme sur elle-même. J. Dubois lui trouve cinq traits corrélés qui fondent son système et son mode d'organisation :

«1° Le champ autonome élabore lui-même sa légitimité qui est tout à la fois loi de distinction et imposition de règles de travail et d'évaluation ;

«2° pour que cette légitimité soit instituée et respectée, il met en place différentes instances de reproduction et de consécration ;

«3° le champ se soumet à une loi de concurrence qui, au lieu d'avoir le caractère économique de celle du champ de grande production, s'exprime en luttes pour la conquête et la détention de la reconnaissance culturelle et du « capital symbolique » ;

«4° la logique du champ veut que le meilleur critère distinctif interne soit le critère de la valeur esthétique et par conséquent, elle met en avant les théories de l'art pour l'art ;

«5° la recherche de la distinction et de la consécration induit un système de reproduction dans lequel les groupes littéraires émergent par l'affirmation d'une originalité qui se donne toujours en fin de compte comme à une orthodoxie, celle par exemple de la poésie pure ou du théâtre authentique»¹⁵.

S'inscrivant dans cette logique de marché, la littérature et les écrivains sont soumis aux lois de ce marché, c'est-à-dire que la production littéraire devrait être considérée comme un « produit de consommation » (même si certains analystes refusent ce terme) qui obéit à la concurrence. L'étude de cette dynamique correspond à la première étape de l'analyse du champ littéraire telle que proposée par Pascal Durand à savoir « faire le repérage des instances les plus instituées qui sont à la disposition des écrivains concernés »¹⁶. Il distingue trois types d'instances qui contribuent justement à la promotion de l'écrivain et de sa production :

- les instances de reproduction et de diffusion. Elles sont les plus visibles ; elle sont composées des maisons d'édition, des revues, des journaux ;

¹² . Ibidem. p. 34.

¹³ J.M. Grassin ; op. cit. p. 243

¹⁴ . J. Dubois, op. cit. p. 39

¹⁵ . J. Dubois, op. cit. p. 44

¹⁶ . P. Durand, Introduction à la sociologie des champs symboliques in *Les champs littéraires africains* p. 34

- les instances de légitimation et de consécration parmi lesquelles on peut citer les journaux, les académies, les prix littéraires, l'enseignement, les émissions littéraires ;
 enfin les instances de sociabilité, « lieux de connivence et de prise de contacts, tels que quartiers, cafés, restaurants, campus universitaires, musées, espaces de colloques, bref l'ensemble des espaces socialement marqués, dont il faut être ou dans lesquels il faut être vu, composant ce qu'il est convenu d'appeler le microcosme littéraire »¹⁷.

Dans le cas des littératures émergentes, ces instances qui participent à la socialisation du champ littéraire et à son autonomie constituent des centres d'intérêt pour l'analyste : en effet, leur étude permet de voir comment se met (ou s'est mis en place) le champ littéraire dans un pays, quelles sont les difficultés ou contraintes auxquelles il a été confronté. Cette connaissance du champ littéraire conduit à une meilleure appréhension de la réalité littéraire du pays tant du point de vue poétique que thématique.

c. *La connaissance des écrivains*

Les études littéraires traditionnelles, au-delà de la thématique, nous ont habitués à connaître les différents siècles et surtout les « grands » écrivains qui ont marqué leurs temps ; c'est ainsi qu'au cours des siècles émergent des écrivains dont la connaissance de la vie et de l'œuvre sont indispensables. La jeunesse de la pratique littéraire en Afrique, qui n'a pas encore un siècle (elle a à peine une soixantaine d'années), n'autorise pas à l'appréhender en ces termes : à défaut, une approche peut être trouvée qui consiste à s'intéresser à ceux-là mêmes qui en sont les acteurs c'est-à-dire les écrivains. C'est ce que Pascal Durand propose comme deuxième étape d'une analyse des champs littéraires : « recenser les auteurs, sinon en totalité, du moins par un échantillonnage fondé sur des tranches d'âges ou générations, les genres pratiqués, les maisons d'édition adoptées (...), les postes de décision occupés, en tant qu'indices de la légitimité et de la reconnaissance acquise et, plus malaisé à définir, le degré de visibilité et d'autorité diffuse détenu par chacun d'eux »¹⁸.

Notre expérience personnelle en la matière nous convainc de la nécessité d'une telle démarche¹⁹. En procédant à l'établissement d'une bio-bibliographie des écrivains burkinabè, nous avons mis à la disposition des élèves, étudiants et enseignants, un outil indispensable à l'enseignement de la littérature burkinabè. Certains aspects de la vie d'un écrivain sont susceptibles de permettre de comprendre ses créations littéraires. Cette connaissance de l'écrivain concerne aussi bien son origine sociale, son état civil, sa formation scolaire, son niveau d'instruction et de diplôme que son appartenance à des groupes (associations d'écrivains, associations culturelles ou scientifiques), les genres pratiqués et ses positions esthétiques.

L'étude des trajectoires individuelles et des relations que les écrivains entretiennent entre eux (à travers des associations, la fréquentation de cercles communs ou de mêmes éditeurs) et avec l'extérieur (l'administration culturelle ou d'autres champs culturels par exemple) peut donner une idée du degré de développement et d'autonomie atteint par le champ littéraire du pays en question. Nous sommes tenté d'affirmer que la bio-bibliographie des littératures émergentes constitue un passage obligé dans la mesure où elle donne un panorama des écrivains d'une part et des œuvres éditées d'autre part.

Pendant, cette tâche n'est pas aisée ; elle comporte des obstacles liés à la bonne compréhension des objectifs de l'étude par les écrivains, à leur disponibilité, à la sincérité des réponses qu'ils donneront au questionnaire qui leur sera soumis, etc. Certains écrivains préfèrent garder jalousement ce qu'ils appellent leur vie privée et toute question y relative peut être perçue comme une inquisition qui entraîne de leur part des réactions parfois inattendues. Le mieux serait de leur montrer (et pas forcément leur soumettre) le document qu'on aura élaboré à partir de leurs réponses pour les rassurer et prouver la bonne foi de l'enquêteur. Pour atténuer d'éventuelles réticences, il convient de toujours leur préciser les objectifs et la destinée de l'enquête. Une telle démarche peut créer une certaine familiarité, complicité ou intimité entre le chercheur et les écrivains, ce qui n'est pas mauvais en soi.

Ainsi, l'approche monographique a l'avantage de découvrir la réalité littéraire d'un pays, ses acteurs, ses structures, en un mot le champ qu'elle constitue. Elle peut servir à produire des documents facilement exploitables pour l'enseignement de la littérature du pays en question, ce qui est aussi une autre forme de participation au développement de son champ littéraire. A partir de plusieurs monographies littéraires des pistes de recherche peuvent se dégager, notamment la problématique d'une littérature régionale, le projet poétique ou thématique ou encore l'étude comparée des champs littéraires.

¹⁷ . Ibidem. p. 34.

¹⁸ . Ibidem. p. 34.

¹⁹ . S. Sanou ; La littérature burkinabè. L'histoire, les hommes, les œuvres. Lire en particulier la deuxième partie

2. L'histoire littéraire nationale

Comme nous l'avons déjà montré dans la première partie, l'Afrique littéraire a pendant longtemps été présentée comme un tout monolithique, ayant une seule histoire marquée de grandes étapes communes ; à la limite, la seule différenciation vient de la langue utilisée par les écrivains et qui est en fait un héritage colonial. Or les années 80, en propulsant sur la scène littéraire de nouveaux pays, obligent les analystes à une plus grande précision dans leurs études dont l'approfondissement passe par une approche plus détaillée de la pratique littéraire.

L'étude monographique telle que nous venons de l'expliquer, pour être complète, doit s'accompagner par l'écriture d'une histoire littéraire nationale qui devra concilier l'analyse des œuvres individuelles et l'étude de la littérature comme processus historique. Robert Escarpit définit l'histoire littéraire comme « étude diachronique d'un certain nombre de faits historiques de tous ordres parmi lesquels une anthologie d'œuvres littéraires (...) a une place prédominante mais non exclusive : la biographie, l'histoire des idées, la chronologie événementielle (datation des manuscrits, ou des éditions par exemple) y prennent souvent le pas sur les préoccupations esthétiques »²⁰.

L'histoire littéraire doit définir son objet propre c'est-à-dire poser une problématique ; elle peut intéresser aussi bien une région qu'un pays d'un continent et son discours, qui est un discours d'emprunt, doit prendre en compte tout ce qui entoure la littérature et situer la littérature dans son environnement. Selon Clément Moisan, « la question qui se pose à elle est d'abord et avant tout écologique. Si la littérature fait partie intégrante de son milieu, il faut que l'histoire littéraire en rende compte et autrement que par de simples rappels historiques, des allusions à quelques mouvements d'idées (...). La littérature et l'histoire littéraire devront se définir comme des systèmes qui entretiennent des relations vitales avec leur milieu, donc qui font partie d'autres systèmes »²¹.

Après cette définition de l'histoire littéraire, comment peut-elle être intéressante dans le cadre de l'étude des littératures émergentes ? L'histoire littéraire mondiale nous rappelle que le capital littéraire est d'abord national à travers la langue qui est le lien entre la littérature et l'Etat car celui-ci s'est constitué autour d'une langue qui en est le symbole d'unité et d'identité. Pascale Casanova nous enseigne qu'il « existe un lien organique, ou d'interdépendance, entre l'apparition des Etats nationaux, l'expansion des langues vulgaires (qui deviennent alors « communes ») [nous dirions langues coloniales], et la constitution corrélatrice de nouvelles littératures écrites dans ces langues vulgaires. L'accumulation de ressources littéraires s'enracine donc nécessairement dans l'histoire politique des Etats »²².

Or, nous avons vu comment les Etats nationaux issus de la colonisation en Afrique se sont constitués autour de la langue du colonisateur qui a joué (et continue de jouer) le rôle d'unité et d'unification des dizaines d'ethnies que compte chacun de ces Etats. Les littératures émergentes dont il est question ici sont majoritairement écrites dans la langue héritée (imposée par le) du colonisateur. Le lien étroit entre littérature et politique est d'autant vrai dans le cas des pays africains colonisés quand on connaît le rôle politique joué par l'intelligentsia africaine, les écrivains en particulier dans la lutte pour les indépendances²³.

P. Casanova estime que la décolonisation constitue la troisième grande étape de formation de l'espace littéraire international. « Les nouvelles nations indépendantes (...) vont, elles aussi, formuler des revendications linguistiques, culturelles et littéraires. Les conséquences de la décolonisation dans l'univers littéraire sont dans la continuité des révolutions nationales et littéraires de l'Europe du XIXe siècle »²⁴. D'une manière ou d'une autre, l'histoire littéraire de ces pays décolonisés sera tributaire de leur histoire tout court. Nous proposons la démarche suivante pour étudier l'histoire littéraire d'un pays émergent :

les codes de l'institution : il s'agit de dégager les temps forts de l'histoire déterminer les concepts et notions qui délimitent les éléments, les relations, sociopolitique qui peuvent agir sur l'évolution de la production littéraire ; ceux-ci peuvent influencer négativement ou positivement cette production ; analyser les composantes de l'institution c'est-à-dire ses éléments constitutifs, les organisations et leurs relations. C'est une analyse de terrain qui permettra de déterminer les temps forts de la vie et de l'organisation de chaque élément du système ; décrire concrètement les actions qui contribuent au fonctionnement de l'institution dans l'espace et le temps ; historiciser le phénomène littéraire soit par pallier (étude des genres) soit par période.

Concrètement, cette démarche revient à analyser les effets (négatifs ou positifs) de l'histoire politique du pays, de la mise en place de l'institution littéraire, la contribution de l'Etat et aussi des écrivains à ce processus. Il reste entendu que l'analyse ne devra pas perdre de vue les relations des littératures émergentes avec les littératures du centre dont elles se détachent car ces relations sont complexes et variées.

²⁰ R. Escarpit ; *Le littéraire et le social*, p. 9 – 10.

²¹ C. Moisan ; *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?* p. 16 - 17.

²² P. Casanova ; *op. Cit.* P. 56.

²³ On lira en particulier le chapitre 3 de *Littérature nègre* de Jacques Chevrier qui parle de la participation des écrivains et de la littérature aux luttes anti-coloniales.

²⁴ P. Casanova ; *op. cit.* p. 116.

CONCLUSION

La présente étude, qui a été conçue plus comme une esquisse, s'inscrit dans la volonté de cerner de plus près les pratiques littéraires dans le contexte post colonial de l'Afrique, contexte qui a mis en exergue le concept de littératures émergentes. Celles-ci constituent d'une manière ou d'une autre des conséquences de la colonisation que le continent noir a subie. En partant de l'éclatement de la production littéraire consécutif aux indépendances, nous avons analysé une expérience de recherche initiée par le Réseau d'études littéraires sahéliennes à partir de son programme duquel nous avons perçu des axes théoriques qui peuvent contribuer à une meilleure connaissance des littératures émergentes surtout sur le plan historique. En mettant l'accent sur l'approche monographique et l'histo-littéraire nous sommes convaincu que ces voies s'imposeront de plus en plus aux chercheurs.

BIBLIOGRAPHIE

- CASANOVA, Pascale ; La République mondiale des lettres, Paris, Seuil, 1999.
 CHEVRIER, Jacques ; Littérature nègre ; Paris, Armand Colin, 1984.
 DABLA, Séwanou ; Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération ; Paris, L'Harmattan, 1986.
 DUBOIS ; Jacques ; L'institution de la littérature. Paris, Nathan-Bruxelles, Labor, 1978.
 ESCARPIT, Robert ; Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature ; Paris, Flammarion, 1970.
 FONKOUA, Romuald-HALEN, Pierre ; Les champs littéraires africains ; Paris, Karthala, 2001.
 GRASSIN, Jean-Marie (dir.) ; Littératures émergentes, Bern, Peter Lang, 1996.
 KESTELLOTT, Lilyan ; Histoire de la littérature négro-africaine ; Paris, Karthala, AUF, 2001.
 MOISAN, Clément ; Qu'est-ce que l'histoire littéraire ? Paris, PUF, Littératures modernes, 1987.
 SANOU, Salaka ; La littérature burkinabè écrite. L'histoire, les hommes, les œuvres ; Limoges, PULIM, 2000.
 VIALA, Alain ; Naissance de l'écrivain ; Paris, Minuit, 1985.

**LA RESTAURATION DES LANGUES CLASSIQUES EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU
CONGO POUR UNE FRANCOPHONIE DE PLUS EN PLUS ELARGIE.**

KIZOBO O'bweng-Okwess.

**Professeur à l'université de Lubumbashi et Délégué à la recherche et formation au Centre International
des Industries de la langue et du développement Afrique-Asie-Amérique/ Université de Lubumbashi
(R.D.C)**

Note inchoactive

Ce colloque a le privilège de se tenir au moment où la RDC, pas plus qu'hier, est à la quête d'un Etat fort et démocratique. L'unanimité sur l'absence d'un tel Etat, se trouve partagée par tout observateur avisé et sincère. Cependant, sans être une particularité congolaise, la décadence d'un Etat à un moment donné de sa croissance, n'est pas en soi une nouveauté en histoire de l'humanité. En effet, la déchéance des élites en constitue toujours la principale cause. Car elle prive le peuple des hommes phares, capables de baliser son avenir. La RDC est appelée ainsi à réaliser sa renaissance si elle ne veut pas disparaître. La place de l'écrivain dans cette entreprise exaltante n'est pas à sous-estimer. Mais qui dit renaissance pense au voyage dans le temps pour exhumer des valeurs culturelles anciennes. Un des outils qui s'offre justement aux Congolais pour entreprendre la renaissance de leur Etat reste l'apprentissage des "langues classiques" au sens large du terme. Par le biais de ces langues seront appréhendés des paradigmes des vertus politiques et morales susceptibles d'aider à la refondation de l'Etat.(1) Cela ne compromet nullement le "concrétisme" que professent depuis plus de deux décennies un certain nombre d'écrivains congolais à l'instar de Tito Yisuku Gafudzi. Ce dernier écrit: "Naturellement, j'entends par "**concrétisme**" l'abandon des théories abstraites pédantes pour l'appréhension du monde concret dans lequel nous vivons. Je vise principalement les auteurs de la littérature négro-africain d'expression française.

Le concrétisme se présente à mes yeux comme la démarche réelle et fondamentale de l'authenticité, spécialement dans les domaines de la philosophie, de la littérature et de la sociologie. Il aide à atteindre l'âge de pensée indépendante, c'est-à-dire l'âge où la pensée individuelle oblige à l'abandon du langage, de la conscience et de l'âme d'emprunt. Un âge où l'expression personnelle, authentique, donne la liberté de n'imiter personne, de ne copier personne"(2).

En ce début du XXI^e siècle, la littérature négro-africain francophone en général et congolaise en particulier continue à interroger les origines des civilisations noires afin de trouver les moyens d'imaginer l'avenir des jeunes Etats africains tout en esbossant le bilan du passé et sur la critique des Etats-post-coloniaux. Elle présente une double catégorie en rassemblant les écrivains compte tenu de leurs prestations littéraires. En effet, si la première rassemble les écrivains qu'on pourrait baptiser des "Piliers" ou des monuments ou encore de Baobab, tels que Léopol Sédar Senghor, Aimé Césaire, Jean Malonga, Nazi Boni, Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Camara Iyaye, Seydou Badian...et pour la République démocratique du Congo, Y.V. Mudimbe, Ngal, Mwil à Mping, Ngandu Nkashama, etc. par contre, la seconde est constituée par des écrivains mineurs; ceux qui se cherchent encore mais dont la production littéraire offre à la littérature négro-africaine actuellement un dynamisme indiscutable.

Parmi des critères, du reste subjectifs, qui font conférer à un écrivain ses lettres de noblesse, se range sans aucun doute la maîtrise des arcanes des cultures anciennes par le truchement des langues dites classiques. Mais l'épithète "classique" est à prendre ici dans son acception étymologique la plus étendue. Du latin "classicus" le vocable "classique" se réfère au modèle à suivre, aux paradigmes, aux règles établies. Dans cette optique le terme "classique" couvre un champ sémantique plus large comme on l'expliquera sous peu.

Les écrivains congolais "classiques" à l'instar de Mudimbe ou de Ngal puisent justement une majeure partie de leur érudition dans l'addition bien dosée des éléments culturels traditionnels ou occidentaux grâce à leur parfaite connaissance des certaines langues congolaises et européennes. Ils s'inspirent de ce double héritage culturel, c'est-à-dire négro-africain et étranger. Quiconque a lu les oeuvres de ces auteurs a dû s'en rendre compte. Comme le disait Senghor "on marche mieux avec *deux jambes qu'avec une seule*". La critique littéraire, véritable bourreau pour de jeunes écrivains, s'exerce en se fondant souvent sur les recettes classiques (style, culture générale, vocabulaire, etc.).(4) Ce déficit ne confère pas ainsi aux écrivains congolais en herbe une mobilité intellectuelle voulue au sein de l'espace francophone. Pourquoi ne pas leur ouvrir la porte de ce "paradis" qu'est l'héritage culturel classique multidimensionnel au lieu de les laisser admirer passivement ceux qui s'en servent.

La restauration de ces "langues classiques" devra se réaliser par l'entremise de l'action de nouveaux espaces didactiques appropriés tels que des ateliers des littératures anciennes, des séminaires de formation, etc.

où seront conviés des jeunes écrivains congolais qui veulent s'informer sur la littérature égyptienne, grecque, hébraïque, latine, arabo-musulmane, etc, y compris les langues liées à ces littératures. Comme on le voit, l'école ne devrait plus constituer le seul lieu d'un tel apprentissage. Armée de ce savoir antique fondé sur des réalités culturelles locales, la nouvelle génération d'écrivains congolais aura non seulement à prendre la relève de Mudimbe ou de Ngal mais aussi à dialoguer avantageusement avec leurs collègues des pays de langues néo-latine (Grèce, Italie, Espagne, Suisse, Belgique, Roumanie, Portugal, Amérique Latine, etc.) dans le cadre d'une francophonie de plus en plus large. La littérature congolaise du 21^{ème} siècle devra se préoccuper de cette dimension nouvelle. La contribution des écrivains congolais, à l'élaboration de la civilisation de l'universel dont souhaitait Senghor est à ce prix.

De ce qui précède, notre propos se structurera autour de triple point. Le premier s'efforcera d'entreprendre la redéfinition de l'expression "langues classiques". Le deuxième point prolongera notre réflexion en présentant des différents espaces culturels à créer ou à redynamiser pour la didactique heureuse des langues dites classiques. Le dernier point, quant à lui, s'appesantira sur la nécessité pour les écrivains congolais d'établir un dialogue fructueux avec leurs collègues des pays des langues néo-latines.

1. Elégie sur la redéfinition de l'expression "langues classiques"

L'entendement de l'expression "langues classiques" pourrait s'appréhender ici comme un véritable poème à la fois tendre et triste. Car elle renvoie à une certaine affection à l'endroit d'un héritage culturel ancien et en même temps, elle charrie une sorte d'idéologie culturelle qui privilégie quelques langues précises. Il en est d'ailleurs du cas de grec et de latin. En effet, quand on évoque l'épithète "classique" et surtout en Afrique noire, les regards se tournent tout de suite vers les langues grecque et latine. Cette exclusivité s'étiole d'un trait quand on révisite l'acceptation étymologique du concept "classique".

Du latin "classique", l'adjectif "classique" laisse penser aux classes de citoyens en rapport avec l'armée de terre ou de l'armée de mer. De ce fait, *classicus* se réfère aux citoyens ou à quelque chose de première classe. Au niveau de la diachronie de la civilisation occidentale, le terme "classicus" se réfère aux périodes privilégiées pendant lesquelles s'étaient élaborés des modèles des références à suivre en matière de toutes les productions littéraires, musicales, vestimentaires, etc.

En ce qui concerne le continent noir en général et du Congo-Kishansa en particulier, la définition du terme "classique" devrait inclure, en plus de cela, d'autres réalités culturelles locales propres. C'est pourquoi l'expression "langues classiques" comprend outre le grec et le latin, également l'égyptien ancien, l'hébreu, l'arabe, et sans oublier les quatre langues nationales. Il s'agit du kikongo kimpwema ou kinsasa ndinga (littéralement le kikongo ou le kikongo grammatical), le lingala de Makanza (lingala littéraire), le kiswahili bora (le bon kiswahili) et le tshiluba ancien (tshiluba littéraire). Ces différentes langues congolaises sont à considérer aussi comme les langues classiques pour les écrivains négro-africains, notamment congolais parce qu'elles leur permettent d'accéder à la richesse littéraire ancienne. Bien maîtriser cette dernière permet aux écrivains congolais de transcender la platitude littéraire pour ainsi parvenir à la production des oeuvres littéraires d'une grande facture nationale et internationale. Apprendre ces langues classiques aujourd'hui revient à recréer de nouveaux espaces didactiques et en même temps à réajuster le programme scolaire et académique.

2. De la création de nouveaux espaces culturels pour la didactique des langues classiques au Congo.

Après avoir précisé la nouvelle intelligence des langues classiques, le contexte culturel congolais, il serait intéressant de tracer le contour d'une nouvelle didactique de ces langues. Loin de réviser un traité sur l'étude de toutes ces langues si l'enseignement du grec et du latin tel qu'il avait été même jusqu'ici, avait fini par laisser les élèves. Une des raisons de cette situation est à situer dans la tête de l'utilité. Ce siècle veut tout apprécier en termes de profit ou d'utilité. A quoi sert le grec ou le latin? Pourquoi apprendre l'arabe, l'égyptien ancien, l'hébreu, le kikongo, le kiswahili, le lingala, le tshiluba? La réponse à ce questionnement fondamental a toujours été mal donnée car le répondant se contente de dire souvent que cela sert à enrichir la culture générale.

Que veut dire au juste culture générale? Mais si l'on dit que l'étude d'une de ces langues permet de bien vivre à partir du métier qu'on exerce ou qu'on exercera, à ce moment là, tout change. Un futur juriste ne s'empêchera pas d'avoir des notions de latin. Dans ce cas, un cours de latin appliqué au droit ne manquera pas d'attirer des juristes confirmés ou des juristes en devenir. Un cours de grec serait le bienvenu aux étudiants en sciences, en médecine, etc. pour connaître les étymologies des vocables qu'ils sont appelés à manipuler(5) on pourrait multiplier les exemples.

Hormis ce cadre académique, des écrivains en herbe ou ceux qui sont confirmés peuvent suivre des séminaires de formation en rapport avec la littérature égyptienne ancienne et quelques cours d'initiation à la langue égyptienne. Cela pourrait être fait par les autres langues. Ce genre d'apprentissage permettra aux écrivains congolais d'enrichir leur culture générale relative à leur métier d'écrivain. Il est rappelé à ce stade par exemple que la littérature égyptienne ancienne est une littérature négro-africaine. Certaines de ses oeuvres qui nous sont parvenues peuvent utilement servir de modèles aux jeunes écrivains congolais actuels. Pourquoi ne pas citer ici des écrits tels que l'enseignement pour le roi Merikarê, le conte de l'Oasien, le chant du Harpiste, le Poème de Pentaour, les chants d'Amon, le Mythe de l'oeil du soleil, etc(6)

Quant au grec et au latin, hormis leur apport à la maîtrise de la langue française, ces langues présentent des paradigmes littéraires qui peuvent s'avérer utiles aux jeunes congolais tant au niveau de l'écriture de la poésie, du récit, de la nouvelle, roman, etc. N'oublions pas que le monde négro-africain est très présent tant dans la littérature grecque que latin. Les deux langues furent parlées du reste sur le continent. En effet, l'hellénisme avait fleuri au Soudan actuel.(7) Les chroniques des jésuites du XVe et XVIe siècle en latin décrivent plusieurs aspects de la culture des populations congolaises.(8)

La littérature hébraïque est utilisée par certains écrivains congolais via la Bible notamment au niveau de l'Ancien Testament. L'hébreu doit cesser d'être l'apanage des théologiens pour devenir aussi l'instrument par lequel certains jeunes écrivains congolais puissent découvrir des modèles, des thèmes à exploiter. Cette littérature comporte des entiers de la culture néo-africaine. Pensez à la Reine de Saba chantée par le poète Senghor et par des musiciens congolais comme Boziboziane avec la chanson "La Reine de Saba" qui avait connu un grand succès. Le judaïsme a eu des rapports culturels importants avec l'Afrique noire ancienne.(9)

La langue arabe ne doit non plus rester un tabou pour les écrivains congolais. Hormis le Coran, très lu ce dernier temps au Congo, la littérature arabe, notamment sa poésie, constitue une excellente source d'inspiration pour ces jeunes congolais qui veulent se lancer dans l'art poétique. En effet, le monde négro-africain a donné à la littérature arabe des auteurs tels que Antara (période préislamique), Jahiz (IXe siècle), etc. Les poètes noirs recevront dans le monde arabe le surnom des "corbeaux des Arabes". Cette appellation sera, du reste, reprise au V^{ème} siècle par le poète nord-africain Flavius Corppus Cresconius. La poésie d'Antara ne manquera de susciter un intérêt évident à tout celui qui veut s'initier à la poésie.(10)

La langue kikongo a été transcrite depuis le XV^{ème} siècle par les missionnaires portugais qui débarquèrent au Kongo. Le premier catéchisme fut rédigé en Kikongo depuis le XVI^{ème} siècle. Une grande production littéraire en cette langue existe. Il serait insuffisant de ne pas la consulter.(11)

Le kiswahili, langue née de la fusion des langues africaines et étrangères (anglais et arabe), dispose d'une riche littérature. Laquelle aborde non seulement la vie des populations de l'Afrique orientale mais aussi de certaines populations congolaises.(12) La langue lingala, devenue lingua franca de l'armée et de la musique congolaise moderne, a donné naissance à une importance littérature dont l'exploitation ne peut pas laisser l'écrivain indifférent. Les genres littéraires tels que l'épopée Lianja constituent des chefs d'oeuvres à imiter.(13) La langue tshiluba n'a manqué de donner naissance à une littérature écrite très dynamique. Tout écrivain congolais qui accédera à cette littérature découvrira des genres littéraires d'une grande valeur culturelle. Son inspiration ne pourra que s'enrichir.(14)

Comme on le voit la maîtrise d'une de ces langues permettra aux jeunes écrivains congolais de dépasser l'admiration passive qu'ils manifestent envers leurs devanciers à l'instar de Mudimbe, de Ngal, etc.

3. Dialogue entre Ecrivains congolais et Ecrivains des pays de langues néo-latines: Un impératif

La tranche historique de la littérature congolaise d'expression française allant de 1990 à ce jour se caractérise par une éclosion d'une littérature diversifiée tant au niveau de la thématique que des auteurs. Ces derniers habitent pour les uns au pays et pour les autres à l'étranger. Cette période a connu deux moments tragiques dont des répercussions sur la vie littéraire congolaise sont indéniables. Il s'agit de la guerre dite de libération menée par Laurent Désiré Kabila (1996-1997) et la guerre d'agression (1998-2003) orchestrée par la coalition formée par le Burundi, Ouganda et le Rwanda.

Ce double événement est venu accentuer l'émigration de certains talents littéraires du Congo vers l'Eldorado occidental, américain, etc., où étaient déjà confortablement établis leurs autres compatriotes. De la plume de ces écrivains congolais de la diaspora tels que Pius Ngandu-Nkashama, Y.V. Mudimbe, Ngal Mbwil a Mpang, Djungu Simba, etc. sont sorties des oeuvres d'une haute facture littéraire. Un regret est cependant à exprimer: En effet, lire ces ouvrages au Congo est un véritable parcours du combattant. Car outre leur prix qui ne permet pas au lecteur congolais de s'en procurer, il n'existe pas un bon débit de cette carence accentuée par les cinq années de guerre, l'activité littéraire n'a jamais cessé d'exister au Congo, car beaucoup de jeunes véritables autodidactes, audacieux et enthousiastes essaient tant bien que mal de se livrer à l'écriture en dépit des offres d'une guerre atroce, dénommée, d'ailleurs avec raison, "la grande guerre africaine". La timide mais

prometteuse reprise littéraire s'observe actuellement au Congo depuis la signature de l'Accord global et inclusif à Sun City en Afrique du Sud entre belligérants en 2002. Mais des écrivains congolais continuent à mener toujours une existence de ghetto.

C'est qu'il convient de souligner l'imprévisible nécessité pour des écrivains congolais de nouer des contacts avec leurs homologues de par le monde afin de s'extirper de l'ornière dans laquelle ils s'étouffent depuis longtemps.

Grâce, par exemple, à la Francophonie, qui depuis le X^{ème} sommet de Ouagadougou est devenue tentaculaire avec l'adhésion des autres pays, les écrivains congolais pourront produire des œuvres littéraires qui s'adressent non seulement au public national, mais aussi au lectorat international. Les nouveaux médias sont là pour faciliter cet échange en dépit de certaines réticences qu'ils suscitent.

A ce sujet, Kadima-Nzuzi notait: "*Nous sommes également conscients de la lourde responsabilité qui nous incombe, de ne point laisser dériver notre héritage culturel. Car c'est seulement en nous appuyant sur cet héritage que nous pouvons valablement nous situer dans le présent et nous projeter dans le futur. Or la vie moderne nous happe et nous impose l'usage continu des nouveaux média de peur que nous ne soyons déconnectés du monde, et nous sommes condamnés à ne plus vouloir nous en passer*".(16)

En un mot, la RDC est contrainte à redéfinir sa politique culturelle en tenant compte des impératifs de l'heure, liés à la mondialisation et aux nouvelles technologies de l'information et de la communication.

Par ailleurs, les services culturels des missions diplomatiques étrangères doivent être également sollicités par des écrivains congolais afin de nouer des contacts avec le monde littéraire extérieur. Il est surtout question des Ambassades des pays tels que la Grèce, la Roumanie, le Portugal, l'Italie, la Suisse, les pays latino-américains, etc. Des échanges des expériences avec des écrivains de ces pays par le biais de la langue française que le Congo partage avec eux brisera l'isolement de la littérature congolaise.

Saluons ici en passant le travail qu'abattent le Centre Walonie-Bruxelles de Kinshasa, des Alliances franco-congolaises disséminées à travers le pays pour la promotion de la langue française partant des écrivains congolais pour participer ainsi à ce que les anglophones appellent "The world literature".(17) Au niveau thématique, des écrivains congolais devront à tout prix aborder avec courage des sujets qui tiennent l'opinion publique nationale à cœur au lieu de se livrer uniquement à la production des œuvres d'ordre exotique. Et cela en dépit de la tendance qui veut qu'une œuvre littéraire soit une création d'essence personnelle. Il est néanmoins très décevant de constater que les thématiques telles que la disparition de l'Etat au Congo, la grande guerre africaine avec ses 4.000.000 de morts, la grande humiliation nationale qui s'en est suivie, le martyr des populations congolaises, la chosification de l'homme congolais, la lutte contre le SIDA, l'impossible paix à restaurer au Congo, le sens de la vie nationale, la corruption des élites, la cohabitation entre les nilotiques congolais et les bantu, l'héroïsme des Congolais n'inspirent pas beaucoup d'écrivains congolais tant confirmés qu'en herbe.(18) Qui ignore le rôle joué par les écrivains français tels que Jean Paul Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir, André Malraux, François Maurice, André Breton après les deux grands conflits mondiaux, dans l'évolution de la nation française?

A notre avis, si des écrivains congolais abordent avec profondeur et engagement ce type de thèmes dans leurs écrits, qu'ils soient poèmes, romans, nouvelles, essais etc, ils contribueront utilement dans leurs échanges avec le monde extérieur à faire véhiculer l'image réelle de leur pays. Laquelle image reprise en écho par des autres écrivains des pays francophones, surtout ceux qui n'ont pas été des puissances coloniales, donnera une nouvelle visibilité de la réalité congolaise. C'est dire que l'initiative de l'amélioration de l'image du Congo revient en priorité aux hommes des lettres nationaux mais libérés de toute pesanteur historico-néocoloniale. Cela n'est pas facile dans le contexte de morosité politique et économique de la RDC d'aujourd'hui. L'affirmation de la littérature congolaise dépend aussi de ses nouveaux rapports avec le monde à travers la Francophonie de plus en plus élargie sans toute fois oublier de retenir que cette littérature est avant tout destinée aux femmes et aux hommes congolais.

D'emblée se pose-t-il, ici l'épineuse question de l'usage des langues locales par des écrivains négro-africains en général et congolais en particulier.(19) En effet, communiquer avec des écrivains des pays de langues néo-latines exige à leurs homologues du Congo l'utilisation de la langue française. Par contre, cela n'exclue pas la production des œuvres littéraires en Kikongo, en Lingala, Kiswahili ou en Tshiluba par ces auteurs congolais. Dans ce cas, le français ne sera pour eux qu'une "langue de transit" qui leur permettra de communiquer avec les univers francophones. En clair, une œuvre rédigée en Kikongo, par exemple, pourra être traduite en grec via le français. Il en est ainsi de la majeure partie d'ouvrages qui circulent aujourd'hui dans le monde. Par son essence, la littérature doit être dans la langue du peuple auquel on la destine. Ce qui a fait dire à Birago Diop: "*S'il existe une littérature africaine (ou négro-africaine) et des littératures nationales en Afrique, elles doivent être écrites sans doute en Swahili. De*

Saint-Louis du Sénégal à Lubumbashi, je ne connais ou n'ai entendu parler que d'écrivains africains dont les livres sont en français, en portugais ou en anglais. Pour moi, il n'y a donc ni littérature africaine de langue ou d'expression française, portugaise, anglaise,...(20)

Si des livres en langues locales peuvent être traduits en langues étrangères telles que le français, l'anglais, etc., il en est de même des ouvrages écrits en langues non africaines qui pourront aussi faire l'objet de traduction en langues africaines. A titre d'illustration on pourrait citer la traduction en Kikongo de quelques règles de Théophile Obenga.(21) Le même auteur a également traduit en français, le grand Hymne à Aton (249-266) écrit en égyptien ancien (22). Au total, le fait de ne pas écrire en langues locales relève plus du choix des écrivains que de l'impossibilité d'être lus car cette option est dictée par le public pour lequel on écrit. Depuis que l'écriture est entrée dans l'économie du marché, l'écrivain est devenu par le fait même, un opérateur économique. C'est pourquoi la RDC est donc contrainte de favoriser l'émergence des langues locales. C'est ici le lieu de saluer l'initiative de l'Université de Lubumbashi qui vient de créer au sein de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines non seulement le Département des Lettres et Civilisations Congolaises mais aussi a introduit des enseignements de traductologie. Car jusqu'à ce jour le Congo ne forme pas de spécialistes en la matière.

Les écrivains congolais ne pourront valablement communiquer avec les autres qu'en puisant dans l'héritage culturel multidimensionnel de leurs milieux. Héritage qui sera exhumé par maîtrise des langues classiques suivant l'acception qu'on vient de leur donner.

Comme le disait le sociologue français Dominique Wolton, communiquer c'est une question de code culturel. C'est pourquoi au niveau de la littérature congolaise actuelle, la communication avec des autres littératures francophones passe nécessairement par la mise en forme d'un code culturel commun en l'occurrence des études classiques notamment des langues telles que le grec, le latin, etc. C'est dans ce contexte qu'il faut placer le principal mobile des plaidoyers auxquels se livrent depuis un certain temps bon nombre de scientifiques africains en faveur de la restauration des langues dites classiques en Afrique. En effet Léopold Sédar Senghor écrivait à ce propos ce qui suit: "...au dessus de la politique et j'insiste en disant qu'il faut restaurer les langues classiques que sont le latin et le grec, mais aussi l'hébreu, et l'égyptien ancien qui est le modèle même des langues négro-africaines."(23)

Dans son intéressant article intitulé: "*Les études classiques au Zaïre*", V.Y. Mudimbe souligne l'importance de l'accès à l'héritage classique pour jeunes congolais.(24)

préfaçant le récent ouvrage d'Albert Tshiji sur la nouvelle didactique et poétique du latin en République Démocratique du Congo, Kakoma Sakatolo Zambeze, Recteur honoraire de l'Université de Lubumbashi, exprimait un regret assorti d'une note d'espoir sur la question des études classiques en disant: "*Il est dès lors regrettable que la réforme des cours que j'avais proposée en 1997-1998 ait été combattue pour des raisons partisans. En effet, en plus de l'exigence des pré requis et du test d'orientation, le cours de "langue et institutions de l'antiquité classique" était prévu au programme d'études des tous les premiers graduats en Sciences Humaines, (Lettres, Droit, Psychologie et Sciences de l'Education, Sciences Sociales). Si ce programme avait été poursuivi, on aurait disposé aujourd'hui de cerveaux hautement solides sortis de l'Université de Lubumbashi"*.(25)

Comme on venait de le souligner les études classiques devront prendre en compte obligatoirement des classiques congolais comme le demandait E.J. Maurick dans l'article intitulé "*Des classiques zaïrois pour nos Ecoles? Quelques considérations sur la littérature zaïroise moderne*". C'est dire qu'il ne faut plus que les futurs écrivains congolais sortent formés dans un contexte culturel qui se caractérise par le hiatus entre la culture congolaise ancienne et la culture gréco-latine comme ce fut le cas à l'Université Lovanium et U.O.C. En effet l'historien Ndaywel écrit à ce sujet: "*Pourtant au delà de cette fréquentation purement littéraire, nos futurs écrivains auraient pu disposer de connaissances plus solides sur les cultures africaines "classiques", celles qui ne constituent pas le produit d'une acculturation. Il aurait fallu, pour cela, établir quelques connexions de formation classique de philologie avec les enseignements d'anthropologie et d'histoire africaine qui auraient pu se donner dès cette époque. Cette nécessité ne passait pas encore pour une évidence"*(26)

Une conclusion centrée sur l'action

Au terme de cette communication, il y a lieu d'avancer une action énergétique en faveur de la restauration des langues classiques en République Démocratique du Congo. Laquelle action devra s'orienter vers trois directions.

La première sera liée à l'insertion au niveau du programme scolaire et académique l'apprentissage des langues classiques tant étrangère que locales.

La deuxième direction se réfère à la création des espaces didactiques extrascolaires ou para académiques dans lesquels des jeunes écrivains congolais seront appelés à se former afin de produire les œuvres littéraires dignes de ce nom.

La dernière direction exige aux écrivains congolais l'établissement des contacts divers avec les autres pays de par le monde par le biais des nouvelles technologies de l'information et communication pour sortir de l'isolement parfois coupable. L'espace francophone en association avec des pays de langues néo-latines compte

un peu plus de 800 millions d'habitants. La République Démocratique du Congo ne devrait vivre à l'extérieur de cet ensemble. Les langues classiques contribuent à resserrer le lien entre les différents membres de cet ensemble.

REFERENCES

- (1)-A. Tshiji Bampendi Mukole, **Prise pour une nouvelle didactique et poétique du latin en République Démocratique du Congo**, P.U.L., Lubumbashi, 2004, p.21-23
- (2)-Babudaa Malibato, Anthologie, **Textes choisis d'auteurs zaïrois 5ème et 6ème secondaire**, ECA, Kinshasa, 1988, p.73
- (3)-Les différents écrits de V.Y. Mudimbe et de Ngal Mbwil a Mpang sont imprégnés par les éléments de la culture classique.
- (4)-Mateso Locha, "La critique littéraire au Zaïre" in Notre Librairie, janvier-mars 1982, Littérature zaïroise, p.75-82; Nyembwe Tshikumambila, "Cité 15" de Djungu Simba Kamatende, "Chronique de la vie en milieux urbains africains" in **Mélanges offerts au Professeur Emérite Paul de Meeste, linguistique-littérature**, P.U.L., 1993, p.96-105
- (5)- A.Tshiji Bampendi Mukole, op.cit., p.18-19
- (6)- F. Daumas, **La Civilisation de l'Egypte Pharaonique**, Arthaud, Paris, 1977, p.381-429
- (7)- S. Donadoni, "Les inscriptions grecques de Nubie" in **Græce-Arbica**, Volume III, 1984, p.9-19
- (8)- Mr Kayembe Kabemba, Chef de Travaux à l'Université de Lubumbashi prépare une thèse de Doctorat sur ces importances sources missionnaires.
- (9)-E. Mveng, "Le point des Recherches sur les relations entre l'Afrique noire et le monde Méditerranéen" in, p.287
- (10)-A. Haddad, K. Mufuta et M. Mutumba, **de la culture négro-africaine** (Fakfir As-Sûdâm al-ah-Bîdam) ou **Titre de gloire des Noirs sur Blancs**, Seder, Paris, 1979, p.27
- (11)-Les écrits en kikongo sont en grande partie l'œuvre des missionnaires
- (12)-Une abondante et variée littérature en swahili existe au Congo. Il appartient à l'écrivain de la consulter.
- (13)-A l'instar du kikongo, du swahili et du tshiluba, le lingala est très présent tant au niveau de la littérature religieuse, officielle que musicale. Il offre une grande richesse littéraire.
- (14)-Bien que localisé au centre du Congo, le tshiluba est une de quatre langues musicales que certains chercheurs, surtout des natifs du Kasai, utilisent pour leurs publications.
- (15)-Kangafu Gudumba, "L'édition zaïroise" in **Notre Librairie**, janvier- mars 1982, p.83-87
- (16)-M. Kadima-Nzuzi, "La parole traditionnelle et les nouveaux médias" in **Zaïre-Afrique**, 214, avril 1987, p.236
- (17)-**Papier Blanc, Encre Noire, Cent ans de littérature au Zaïre**, Regards croisés, Actes du Colloque de Kinshasa 1er et 2 décembre 1995, 394 p. Etablis sous la direction de Marc Quaghebeur et Philepe Nayer, Annick Vilain et Jean-Pierre Mwana Nseke, Centre Wallonie-Bruxelles, Kinshasa, 1996
- (18)-Un certain nombre d'écrivains congolais tant de la diaspora que de l'intérieur ont abordé dans leurs publications quelques uns de ces thèmes mais souvent pour satisfaire les amoureux de l'exotisme congolais.
- (19)-
- (20)-"Birago Diop: j'avais appris à lire pour pouvoir écrire" propos recueillis par Bernard Magnier in **Notre Librairie, La littérature Sénégalaise**, 1985, p.68.
- (21)-Th. Obenga, **L'Afrique dans l'Antiquité**, Présence Africaine, Paris, 1972, p.350-353.
- (22)-Th. Obenga, "L'économie de la nature ou le grand Hymne à Aton" in **Hommage à Cheik**, Présence Africaine, Paris, 1991, p.248-249
- (23)-"Léopold Sedar Senghor: Poète et francophone", propos recueillis par Serge Bourjea, in **Notre Librairie, La littérature Sénégalaise**, 1985, p.108
- (24)-V.Y. Mudimbe, "Les études classiques au Zaïre" dans **Recherche, Pédagogique et Culture**, N°41-42,1979, p.27-30.
- (25)-A. Tshiji Bampendi Mukole, op. cit., p.4-5.

**LA RECEPTION DE LA LITTERATURE CONGOLAISE A L'UNIVERSITE DE LUBUMBASHI,
QUARANTE ANS APRES L'INDEPENDANCE**

**Fidèle NDOMBE Mwefu,
Université de Lubumbashi**

« A l'Université, l'enseignement de la littérature ne consiste jamais à enseigner la littérature. Dans les niveaux supérieurs, enseigner les mathématiques consiste à faire des mathématiques, enseigner la biologie consiste à faire de la biologie, enseigner le dessin consiste à faire de la biologie, enseigner le dessin consiste à faire le dessin. Mais enseigner la littérature consiste non pas à faire de la littérature, mais bien à faire un discours sur la littérature, qu'on l'appelle commentaire, dissertation ou ainsi qu'il plaira. »³³⁰

Ce propos de Jean Ricardou, par lequel nous ouvrons notre réflexion, met en exergue le fait que le savoir de l'universitaire littéraire ne peut être qu'un savoir tenir un discours à propos de la littérature.

Quarante ans après l'indépendance et cinquante ans de vie universitaire au Congo, nous avons, à l'occasion de ce colloque sur le bilan et les tendances de la littérature négro-africaine, réfléchi sur la réception de la littérature congolaise de langue française à l'Université de Lubumbashi. Nous avons pensé que l'Université par sa faculté des Lettres et plus précisément par son Département de Langue et Littérature Françaises (actuellement Langue et Civilisations Françaises) devait, nous semble-t-il, être un centre de rayonnement, mieux de diffusion et de connaissance de la littérature négro-africaine et plus particulièrement de celle congolaise d'expression française.

Nous avons, cependant, constaté avec Mulongo Kalonda que la littérature congolaise est, si pas inconnu, si non mal connue du milieu universitaire de Lubumbashi :

« Qui a dit que la charité bien ordonnée commençait par soi-même ? Ailleurs peut-être. En tout cas, la petite expérience de l'enseignement de la littérature, à notre faculté ou même à l'ISP/Lubumbashi que nous visitons régulièrement, cette expérience disons-nous, nous prouve le contraire.

L'étudiant (et même certains assistants ou professeurs) est capable de vous parler des auteurs français ou africains avec force détails, parfois avec des précisions qui frôlent l'aliénation. Mais lorsque vous lui posez des questions sur les auteurs zaïrois (congolais) ses insuffisances sont ahurissantes pour son niveau »³³¹.

Ces insuffisances décrites par Mulongo ne nous ont pas empêché à vérifier le discours tenu par les littéraires de la Faculté des Lettres de l'Université de Lubumbashi sur la littérature congolaise. Pour ce faire, nous avons recensé tous les travaux sur ladite littérature. Nous devons, d'ores et déjà, signaler que beaucoup de travaux ; thèses, mémoires, travaux de fin de cycle, articles et autres monographies portant sur les œuvres littéraires congolaises existent mais ne se trouvent pas dans les bibliothèques où elles sont censées être conservées.

Voici nous pouvons présenter les auteurs selon la récurrence des études qui portent sur leurs œuvres :

Auteurs	Nombre de travaux
1. Lomami Tshibamba	11 (onze)
2. Tshibanda wa Mwela B.	8 (huit)
3. Bernard Ilunga Kayombo	7 (sept)
4. Mudimbe Y.V.	7 (sept)
5. Djungu Simba	6 (six)
6. Pius Ngandu	5 (cinq)
7. Tshisungu wa Tshisungu	5 (cinq)
8. Ngenzi Lonta	3 (trois)
9. Zamenga Batu kezanga	3 (trois)
10. Mulongo Kalonda	2 (deux)
11. Ngal Mbwil A Mpang	2 (deux)
12. Katumbwe bin Mutindi	1 (une)
13. Kilanga Musinde	1 (une)
14. Kiluba Mwika	1 (une)
15. Elebe Ma Ekonzo	1 (une)
16. Ndoki Kitekuntu	1 (une)
17. Kawata Ashentem	1 (une)
Total	65

³³⁰ RICARDOU, J., « Culture littéraire et communication de masse » in *l'enseignement de la littérature. Crise et perspective*. Actes du colloque organisé par la Faculté des Lettres Modernes de Strasbourg du 11 au 13 décembre 1975. Paris, Nathan 1977, p.19.

³³¹ MULONGO KALONDA, « Lomami Tshibamba, une fiche bibliographique » in *RLL* n°5, Lubumbashi, PUL, Mai 1995, p.72.

Après le classement des auteurs, nous avons aussi classé les œuvres littéraires d'après le nombre des fois qu'elles ont été analysées à la Faculté des lettres de l'Université de Lubumbashi. Et ce classement, nous l'avons établi d'après la fréquence des analyses :

Titre	Genre	Nombre	Auteur
1. Cité 15	Récit	5	Djungu Simba
2. Contre vents et marées	Récit	4	Bernard Ilunga Kayombo
3. Ngemena	Récit	4	Lomami Tshibamba
4. Bel Immonde	Récit	3	Y. V. Mudimbe
5. Yakuba	Récit	3	Pius Ngandu
6. Aimer en mourir	Récit	3	Ngenzi Lonta
7. Train de malheur	Récit	3	Tshibanda wa Mwela B.
8. La flamande de la Gare du Nord	Récit	3	Tshisungu wa Tshisungu
9. sublimes passions tribales	Récit	2	Huit Mulongo Kalonda
10. Bandoki, les sorciers	Récit	2	Zamenga Batukezanga
11. Giambatista Viko ou le viol du discours africain	Récit	2	Ngal mbwil A Mpang
12. On a échoué	Récit	1	Djungu Simba
13. Les Hauts et les bas	Récit	1	Zamenga Batukezanga
14. Les affres du crépuscule	Poème	1	Kilanga Musinde
15. Pluies noires	Poème	1	Huit Mulongo kalonda
16. Un écho dans la nuit	Récit	1	Elebe Ma Ekonzo
17. J'ai épousé une vierge	Récit	1	Ndoki Kitekuntu
18. Des cendres et des flammes	Récit	1	Kawata Ashentem
19. Je ne suis pas un sorcier	Récit	1	Tshibanda

Ce classement d'auteurs et d'œuvres appelle certaines réflexions. Pourquoi certains auteurs sont-ils plus lus que d'autres ? Pourquoi certaines œuvres sont-elles plus lues que d'autres ?

Bien qu'au départ cette question n'était pas au centre de nos préoccupations et demande d'être approfondie par une étude spécifique, nous pensés à ce niveau d'y répondre de la manière suivante :

1. Certaines œuvres sont plus anciennes sur le marché du livre et donc ont été mises plus tôt à la portée du public scientifique. C'est le cas des œuvres de Lomami Tshibamba, de Zamenga Batukezanga, Pius Ngandu...
2. Certains auteurs sont plus prolifiques que d'autres. C'est le cas de Tshibanda wa Mwela Bujitu, Zamenga Batukezanga...
3. Certains auteurs se distinguent par une écriture très réaliste et donc d'une lecture très aisée. Tel est le cas de Zamenga, Tshibanda, Djungu...
4. Certains, par contre, se distinguent par une écriture très « écrite », très hermétique, c'est surtout les auteurs du nouveau roman dont Mudimbe et Ngal sont les ténors au Congo.
5. La poésie étant une expression nécessitant des clés plus sûres pour accéder au cœur de son mystère, seuls les plus courageux et les téméraires s'y risquent.

A côté de ces œuvres et des auteurs que nous avons pu classer d'après la récurrence des lectures des chercheurs de la Faculté, nous devons de manière toute particulière parler du mémoire d'études approfondies de Katumbwe Bin Mutindi qui est presque une anthologie de la nouvelle congolaise.

En effet, dans ce mémoire intitulé « Prolégomènes pour une étude de la nouvelle congolaise de langue française : Revendication d'une identité nationale. » Katumbwe prouve l'existence réelle de la nouvelle de langue française en République Démocratique du Congo comme genre littéraire. Ce mémoire essai de répertorier tous novellistes congolais, les classe par province par sexe et par tranche d'âge et donne au moins le résumé de vingt cinq nouvelles.

Que dire du discours du littéraire de l'université de Lubumbashi sur la littérature congolaise ?

Les travaux qui traitent de la littérature congolaise à l'Université de Lubumbashi peuvent être regroupés en deux catégories ; les travaux des étudiants (Travaux de fin de cycle et mémoire de licence) et les travaux des enseignants, c'est-à-dire, Assistants, Chef de travaux et Professeurs et autres chercheurs (articles, monographies, mémoires de D.E.A et thèses de doctorat.

Les travaux d'étudiants sur la littérature congolaise sont plus focalisés sur des analyses thématiques et sur quelques analyses des techniques de la narratologie. De brefs aperçus biographiques et quelques synthèses des œuvres abordées se lisent dans ces travaux, enfin on y trouve aussi quelques travaux, un peu plus linguistiques qui essaient d'étudier le langage de ces textes.

Les travaux des enseignants et autres chercheurs sur la littérature congolaise sont pour la plupart des analyses d'initiés qui ne peuvent vraiment pas intéresser quelqu'un en quête de connaissances sur la littérature congolaise.

Il faut, cependant, noter que Paul Lomami Tshibamba est le seul écrivain congolais sur qui des analyses profondes ont été faites, tant sur sa personne que sur son œuvre. En effet, une thèse de doctorat ; *Paul Lomami Tchibamba. L'homme, l'œuvre et l'écriture* par le Professeur Keba Tau, une monographie ; *Paul Lomami Tshibamba. L'idéologie de la différence, suivi de Paul Lomami par lui-même* et un article ; *Lomami Tshibamba, une fiche bibliographique* par le Professeur Huit Mulongo Kalonda permettent une large diffusion de cet auteur congolais au public averti et à celui non averti de la chose littéraire.

La nouvelle est le seul genre littéraire sur qui une attention toute particulière a été portée ; le mémoire de D.E.A de Katumbwe Bin Mutindi a le mérite de recenser les nouvellistes congolais et de présenter un résumé d'un certain nombre des nouvelles connues. Ce mémoire préfigure une anthologie de la nouvelle congolaise de langue française.

Enfin, en plus de vingt ans, c'est-à-dire, de 1980 à 2004, seulement 65 travaux ont sur les œuvres littéraires congolaises à la Faculté des Lettres de l'Université de Lubumbashi soit 2,5 travaux par année, ce qui nous semble bien peu pour une littérature nationale. Ce fait dénote de peu de place accordé à cette littérature dans le programme d'études et pourquoi pas du manque d'intérêt des enseignants sur cette matière.

Puissions-nous former le vœu de voir la nouvelle filière d'études ; Langues et Civilisations Congolaises, faire sortir cette littérature de son ghetto !

VERS UNE COUPURE SOCIOLINGUISTIQUE DE LA LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE.
Cas de la Nouvelle africaine de langue française.

Maurice MUYAYA Wetu;
Maurice NJILA Ngandu
Université de Lubumbashi.

Jusqu'à à ce jour, nos collègues littéraires exercent une sorte de dictature en littérature. Si cela est vrai sous d'autres cieux, en Afrique, le fait littéraire est aussi lié au flux ou reflux sociétal. Car une analyse plus attentive des œuvres de la littérature africaine laisse aujourd'hui apparaître que celles-ci doivent être étudiées dans le cadre, plus général, de la problématique spécifique de l'approche des réalités africaines.

C'est pourquoi, nous considérons que dans ses différentes modulations, l'activité critique ne doit plus être l'apanage de seuls critiques littéraires éclairés, mais aussi d'un nombre croissant de spécialistes convaincus de l'exigence théorique d'une méthode de lecture. C'est surtout vrai pour le sociolinguiste qui, dans la covariance entre les faits sociaux et les faits linguistiques, est en quelque sorte un lecteur « de surcroît », lisant par dessus l'épaule du destinataire originel un texte qui ne lui est pas adressé.

En effet, avec son miroir fishmanien – qui parle ? quelle variété de langue ? à qui ? quand ? où ? et à propos de quoi ? – promené mutatis mutandis sur les œuvres littéraires africaines, le sociolinguiste arrive à manier avec dextérité relative l'œuvre littéraire.

En tant que, sociolinguiste donc, et 40 ans l'indépendance, l'adoption du français par les nouvellistes congolais amène un certain nombre de faits sociolinguistiques à définir la nouvelle congolaise de langue française par les rapports qui peuvent s'établir entre celle-ci et la société congolaise. Et sur ce plan, deux questions vont retenir notre attention : comment les nouvellistes congolais participent-ils à la vie littéraire française ? De quelle manière leurs œuvres demeurent-elles le miroir de la situation socialement significative en R.D. Congo ?

Pour répondre à ces questions, nous avons choisi de jeter un regard « sociolinguistique » sur les nouvelles de Jules KATUMBWE, qui est en même temps chercheur et nouvelliste. En effet, ses récits apparaissent non seulement comme un écho du combat sociopoliticoculturel, mais encore comme un aspect essentiel de celui-ci. Il s'agit d'un combat au même titre que la presse ou la formation de grands partis politiques. Mais les nouvelles de Jules Katumbwe ne sauraient pour autant se ramener à cette fonction militante – si importante soit-elle. Car en même temps, elles se développent sur le plan strictement revendicatif, elles cherchent à s'affirmer comme une littérature spécifique et elles ont, pour cela, se situer d'une façon particulière par rapport à l'ensemble des formes littéraires qui prennent la R.D. Congo comme objet de la création littéraire. L'étude des relations entre la réalité sociale congolaise et les nouvelles de Jules Katumbwe plus conscientes de leur statut, plus cohérentes aussi par la vision de la société qu'elles proposent et la typologie de faits significatifs qu'elles élaborent devrait nous permettre de mieux cerner les caractéristiques essentielles des deux recueils de Jules Katumbwe : le rythme qui caractérise l'histoire de la nouvelle congolaise de langue française, l'élaboration d'un style nouveau, la permanence de certains thèmes, etc.

Dans le cadre restreint de cette communication, nous allons nous limiter à deux variables sociolinguistiques qui sont en elles-mêmes constitutives de la réalité sociale : l'insertion du nouvelliste dans la langue française et dans la sphère socioculturelle. Mais au paravent, nous présenterons assez brièvement les deux recueils sous étude.

1. Présentation des recueils

Le Moineau, qui est le premier recueil, a été publié en mars 2001 aux Presses Universitaires du Congo, à Kinshasa. Il est composé de 5 nouvelles dont « le moineau » qui a donné son titre au recueil. On y décrit la vie des enfants de la rue, les moineaux en question. Comme le note bien le Préfacier, le Professeur Jacques Keba Tau, les 5 nouvelles du recueil s'articulent autour d'un même thème structurant, à savoir la problématique de tous ces petits enfants déguenillés et sales à souhait que l'on voit ça et là, de jour comme de nuit, ces enfants sans toit, des laissés-pour-compte, que l'on appelle, non sans un certain lyrisme de mauvais aloi, des « Moineaux », des « Phaseurs », des « Wayambards », des « Shege ».

Le deuxième recueil est intitulé Le Pasteur, publié en octobre 2004 aux Presses Universitaires de Lubumbashi. Avec ses six nouvelles, ce recueil attire l'attention des congolais sur le danger que représente la montée spectaculaire de tous ces messianismes, de toutes ces églises de réveil spirituel qui, au lieu de réveiller, sont plutôt en train d'endormir, d'abrutir les masses des fidèles. Aveuglés par la promesse d'un bonheur

immédiat, les gens rivalisent d'imbécillité et de crédulité pour s'attirer la sympathie d'un pauvre mortel comme eux, qui rit d'ailleurs sous cape de voir ses semblables se montrer si croyants.

2. L'insertion du nouvelliste dans la vie socioculturelle

Peut-on donc définir les deux recueils de Jules Katumbwe en fonction des éléments socioculturels qu'ils véhiculent et dont ils sont l'expression ?

Il n'y a point de doute. L'expression de la réalité socialement significative apparaît ainsi comme une donnée fondamentale, un élément constitutif de cette production littéraire.

Pour reprendre l'auteur lui-même, il considère que chaque société a sa façon de se définir, de produire, de consommer, de commenter et de faire circuler l'information littéraire. Pour lui donc, la langue dans laquelle il s'exprime n'empêche nullement la nouvelle congolaise d'être avant tout un phénomène spécifiquement congolais.

Mais cette conception théorique se substantifie à travers le corpus de Jules Katumbwe dont la production et la consommation s'uniformisent harmonieusement autour du patrimoine national. Avec Le Moineau, Jules Katumbwe a voulu secouer l'indifférence coupable de la Société congolaise d'aujourd'hui face à la misère noire des « Shege » qui, happés par la rue ingrate, mènent alors une existence vagabonde et vivent d'expédients. La misère intolérable de ces enfants est devenue une question nationale puisque tout le monde reste quelque peu impassible devant le spectacle désolant de ces êtres.

Si donc avec Le Moineau, l'auteur s'est déjà révélé au public congolais comme un éveillé des consciences, un sensibilisateur des masses, avec Le Pasteur, il confirme ce rôle d'éclaireur, de phare qui luit dans les ténèbres. Avec ses différentes nouvelles, Jules Katumbwe invite ses concitoyens à se regarder dans le miroir de leurs soursoflures sociales, morales, culturelles, etc. C'est en cela qu'il s'insère dans la réalité socialement significative en RD Congo dont il devient le porte-parole.

3. L'insertion dans la langue française

Originales par leur thématique, les nouvelles de Jules Katumbwe le sont aussi par la pratique et le maniement de la langue. Ecrites toutes presque sous forme dialogique, ces nouvelles expriment, à leur manière, l'univers littéraire que Katumbwe porte en lui. En effet, désireux de parler sur et pour la R.D. Congo, d'en donner désormais une vision de l'intérieur, d'être le représentant authentique d'un peuple dont la parole a été jusqu'alors occultée, Jules Katumbwe n'est plus de ces écrivains qui sentent encore la souffrance pour apprivoiser avec des mots de l'Hexagone le cœur congolais.

40 ans après l'indépendance, les congolais ont su apprivoiser la langue française jusqu'en faire une réalité congolaise. Ainsi, le recours à la langue française n'a ni portée atteinte à l'esthétique traditionnelle congolaise ni servi d'obstacle à la création d'une nouvelle tonalité culturelle, esthétique et idéologique.

Dans son effort d'atteindre le plus grand public que son œuvre concerne au premier chef, le nouvelliste congolais use de toutes sortes de tournures que l'on entend jour après jour dans les grandes mégapoles de notre « beau et cher » pays. Le dialogue désencombre le texte d'épisodes descriptifs ou analytiques qui alourdissent beaucoup de textes de notre littérature. La langue est agréable, l'humour est truculent, la narration est attrayante.

Œuvres par excellence d'imagination, les deux recueils de Jules Katumbwe s'insèrent harmonieusement dans la trame de la langue et de la société. Le mariage sociolinguistique entre d'une part la société congolaise et d'autre part la langue française nous permet aujourd'hui de considérer la nouvelle congolaise de langue française comme l'expression et/ou la revendication de la « congolité » ou l'identité nationale. Je vous remercie.

Bibliographie

- Encyclopédie du savoir littéraire et genres littéraires, Paris, Larousse, 1978
 Grand atlas des littératures encyclopædia universalis, Paris, 1990
 Banamou M. Pour une nouvelle pédagogie du texte littéraire, Paris, Hachette, 1971
 Muyaya Wetu et al., Questions de sociolinguistique, PUL, sous presses
 Katumbwe B.M., Le moineau, Kinshasa, PUC, 2001;
 Le pasteur Lubumbashi, 2004 ;
 La nouvelle congolaise de langue française : Revendication de l'identité nationale,
 Lubumbashi, Faculté des lettres et sciences humaines, thèse inédite, 2005

ASPECTS SOCIOLINGUISTIQUES ET PRAXEOLOGIQUES DE LA LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE ECRITE EN FRANÇAIS

MPAMBA KAMBA KAMBA
Institut Supérieur Pédagogique-Kananga

1. PROLEGOMENES

Une étude sociolinguistique s'intéresse généralement à l'analyse des covariances entre les productions langagières et les faits sociaux. Lorsqu'elle s'applique à la littérature comme fait langagier (c'est le cas dans ce propos), elle amène le chercheur à dégager de l'objet étudié les variantes découlant du questionnement suivant : qui parle ? à qui ? dans quelle langue (ou variété de langue) ? à propos de quoi ? et dans quel contexte ? Ce schéma devenu classique depuis Fishman nous permettra de dire un mot sur les auteurs de la littérature négro-africaine écrite en français, la langue qu'ils utilisent et ses actualisations, leurs destinataires, la nature et le contenu de leur message et le contexte dans lequel ce message est véhiculé.

Puis, en considérant la littérature comme une action (une praxis) en tant que langage susceptible d'induire les transformations sociales (point de vue praxéologique), nous répondrons à la question cruciale que voici : les résultats de l'analyse sociolinguistique et praxéologique de la littérature négro-africaine écrite en français de 1960 à nos jours peuvent-ils nous amener à affirmer que cette littérature contribue à la libération des Africains par rapport à eux-mêmes et leur affirmation face aux autres peuples ou si elle est une voie de marginalisation ou d'intégration dans le cadre général de la mondialisation croissante.

Nous essayerons alors d'examiner notre objet d'étude à partir de deux approches sociolinguistique et praxéologique pour voir dans sa configuration et son fonctionnement comme production langagière et praxis, quel type de symbolique la littérature négro-africaine constitue, quelles sont ses constances et ses retournements d'après les auteurs, les thèmes traités et la langue utilisée, ainsi que l'impact qu'elle induit aujourd'hui pour les sociétés africaines.

Sur le plan méthodologique, notre communication fonctionne donc à deux niveaux : au niveau sociolinguistique et au niveau praxéologique. L'approche sociolinguistique nous permet de centrer notre analyse sur quelques points essentiels, à savoir les auteurs de cette littérature, leur message et le contexte ; la langue utilisée et les destinataires, enfin une nouvelle donne contextuelle : la mondialisation. Au niveau praxéologique, notre effort consistera à examiner si la littérature négro-africaine en tant que praxis a amené l'Africain à se libérer d'un pouvoir oppresseur, qu'il soit colonial ou néo-colonial et si elle a conduit l'Africain à trouver sa place parmi les autres peuples du monde.

Ces deux niveaux sociolinguistique et praxéologique sont intimement liés, l'aspect sociolinguistique examine les covariances entre les faits de langue et les sociaux, l'approche praxéologique étant assurée par un va-et-vient constant entre la production littéraire et la réalité sociale concrète. Le recours aux points de vue des critiques littéraires permet d'évaluer la portée praxéologique de la littérature négro-africaine dans les transformations sociales au sein des populations africaines.

Le premier pas de l'analyse va porter sur les auteurs africains, leurs préoccupations ainsi que le contexte dans lequel le message est véhiculé.

2. LES AUTEURS, LEUR MESSAGE ET LE CONTEXTE

Pour mieux comprendre le message des auteurs africains par rapport au contexte dans lequel ils ont écrit à partir de 1960, un éclairage sur les années qui ont précédé le temps des indépendances s'avère nécessaire. En effet les productions littéraires africaines de la période coloniale portent un écho lointain dans les autres écrits postérieurs. C'est qu'à partir des années 60 les auteurs négro-africains vont désormais adresser leurs critiques non plus aux colonisateurs mais à leurs propres compatriotes détenteurs du pouvoir politique, perçus comme les nouveaux dominateurs.

Avant les indépendances le réveil littéraire en Afrique semble être une réponse à la situation créée par la colonisation. A ce propos Jacques Nantet affirme que « les Noirs commenceront en effet à se dégager de l'emprise des Blancs au fur et à mesure qu'ils récupéreront dans la foulée de leur révolte leur histoire et leur spécificité »(1).

L'une des figures emblématiques dans la prise de conscience d'être Nègre est sans contexte Léopold Sédar Senghor qui fonda avec ses amis en 1932 la revue *Légitime défense* et en 1934 *l'Etudiant noir*, puis plus tard en 1947, *Présence africaine*.

A travers tout un effort d'écriture, on peut lire en filigrane de ces productions littéraires certes l'aspiration d'appartenir à la communauté de langue française, mais aussi déjà la volonté d'indépendance à propos de laquelle Senghor proclamait en 1946 qu'il y avait lieu de chercher à l'obtenir au besoin « par la force » (2)

Cette littérature est donc un lieu d'expression de l'émancipation voulue par les Africains au temps fort même de la colonisation.

C'est la préoccupation d'en découdre avec une opinion coloniale qui tendait à maintenir les Africains dans ce qu'on appellerait un état permanent de minorité juridique et d'exploitation.

Dans son roman « Les bouts de bois de Dieu » Sembene Ousmane évoque les conditions difficiles dans lesquelles le chemin de fer fut implanté au Sénégal entre 1947 et 1948. A travers ce livre on lit la révolte des ouvriers et les sabotages orchestrés par ces derniers contre les exploitants coloniaux. Cette dénonciation des traitements dégradants s'accompagne de la quête du recouvrement de la liberté.

Olympe Belly-Quenun exprime la révolte dans « Un piège sans fin » lorsqu'il montre Bahari qui « se donne la mort pour réagir contre l'ingratitude des Blancs qui le soumettent lui un homme intègre, respectueux des autorités, aux travaux durs dont il devait normalement être exempt » (3).

Dans une large mesure les auteurs africains ont dénoncé chacun à sa manière les abus du pouvoir colonial et ont exprimé leur désir de liberté. Mais cet élan a connu quelquefois des ruptures. Nous pouvons illustrer cette discontinuité par certaines préoccupations sociales telles qu'on en trouve dans la littérature congolaise (RDC) notamment du temps où l'élite des années 50 revendiquait d'être assimilée aux Blancs avec le mouvement des évolués.

En ce moment effet, une tendance de la littérature congolaise se fait l'écho et la reproduction du discours colonial occidental avec comme motivation la jouissance du même statut social que le Blanc. Cette littérature a concrétisé largement ce que l'on a appelé « la solidarité intime entre papier blanc et encre noire » (4) en devenant la réplique pure et simple de la rhétorique coloniale et en contrariant quelque peu l'élan de la contestation déjà présente dans la littérature négro-africaine en général.

Nous prendrons comme exemple de ces écrits congolais de la reproduction du discours colonial quelques articles de « La Voix du Congolais » des années 1950 et une critique de « Ngando » de Paul Lomami Tshibamba tels que les présente Nyunda ya Rubango dans la revue *Congo-Meuse* de 1998 et 1999 (5). En effet, dans un article d'une trentaine de pages, Rubango montre comment certains écrits congolais à un moment donné de l'histoire coloniale ont été la réplique du discours colonial même de la part d'une « élite visionnaire consacrée nationaliste ». Rubango affirme que dans quelques écrits d'avant 1958, le martyr de la cause panafricaine P. Lumumba accusait un accent modéré pro-belge, notamment dans les articles publiés par « La Croix du Congo » et « La Voix du Congolais » entre 1953 et 1956, articles où Lumumba affichait encore sa candeur et sa loyauté vis-à-vis de la Belgique et où il rendait hommage à Stanley, au roi Léopold II et aux pionniers de la colonisation qui « nous ont délivrés des famines, des épidémies dévastatrices et qui nous ont apporté les bienfaits de la civilisation ». Le discours de Lumumba cependant connaîtra un retournement important après 1958 et sa radicalisation culminante se remarquera le 30 juin 1960 lors de l'accession du Congo à l'indépendance.

En parlant de « Ngando » de Lomami Tshibamba, Rubango dit que cette œuvre jette les bases de la littérature congolaise de langue française. On y a décelé des idées subversives, vis-à-vis du pouvoir colonial. Mais l'auteur se demande comment un écrit réellement subversif a pu être primé par un jury européen lors de la foire coloniale de Bruxelles en 1948. C'est que le livre s'était présenté comme une illustration de la mentalité primitive et superstitieuse du Noir à cette époque (ce qui était la thèse coloniale).

Bien plus, ajoute Rubango, en parlant plus tard du contexte socio-culturel de ses écrits, Paul Lomami Tshibamba avait déclaré lui-même : « Il ne fallait pas chercher à voir le Blanc autrement que dans l'image qu'il nous présentait. Le plus mauvais souvenir pour moi, c'est l'obligation dans laquelle j'étais de ne pas réagir. »

Cette brève illustration sur la littérature congolaise des années 50 nous permet de relever le fait que le discours critique développé par la littérature négro-africaine à l'endroit du détenteur du pouvoir colonial a été tout de même ponctué par une certaine discontinuité, une rupture qui se présente finalement comme l'une des caractéristiques de cette littérature avant 1960. Qu'en sera-t-il après les indépendances ?

A partir des années 60, le regard critique littéraire va s'amplifier sur les nouveaux détenteurs du pouvoir qui ont pris la place des colonisateurs. Jacques Chevrier note qu'au lendemain de l'indépendance, la cible de la littérature critique a changé : au lieu que ce soit le colonialisme, ce sont les nouveaux maîtres. (6)

Dans son roman « Le mandat », Sembene Ousmane fustige le comportement des nouveaux fonctionnaires qui ont remplacé les colonisateurs. Ces fonctionnaires sont représentés dans le roman un certain Mbaye qui détourne l'argent destiné à un pauvre paysan sans se soucier de la situation sociale de ce dernier. Il s'agit sans nul doute d'une attitude caractéristique des nouvelles élites dirigeantes dont la préoccupation depuis l'accession des pays africains à l'indépendance est d'abord de se remplir les poches et de ne point s'occuper du sort de leur concitoyens.

Camara Laye dans « Dramouss » (1966) vilipende la naissance des régimes d'anarchie et de dictature (7).

Dans « Soleil des Indépendances » (1968) Ahmadou Kourouma déplore le fait que l'indépendance n'a pas apporté aux Africains la libération des servitudes tant attendue.

Mongo Beti, dans un essai de 1972 intitulé « Main basse sur le Cameroun » fait un réquisitoire contre le néo-colonialisme dans son pays d'origine, ce qui lui attira des ennuis avec les autorités en France où il vivait comme exilé politique (8).

Plus tard, les auteurs tels que Sony Labou Tansy, Pius Ngandu Nkashama et d'autres ont grandement dénoncé avec véhémence les abus des pouvoirs tyraniques africains.

Bref, une littérature de dénonciation des dérives dictatoriales s'est grandement développée dans les pays africains après 1960 et bien au-delà de 1980. Les écrivains connurent de pires répressions du pouvoir politique.

Avec la Perestroïka, le vent de la démocratisation souffle sur l'Afrique dès 1990. Les régimes totalitaires se muent peu à peu à la faveur des conférences nationales en régimes démocratiques. Sur le plan littéraire, la dénonciation se poursuit, mais plusieurs auteurs africains se tournent vers l'Occident d'où ils publient leurs écrits et lancent de loin leurs cris d'émigrés.

A la question de savoir si la littérature négro-africaine, compte tenu du message de la contestation-dénonciation qu'elle a véhiculé et du contexte où elle s'est déployée, a pu permettre à l'Africain de se libérer du pouvoir oppresseur, colonial ou néo-colonial, le moins que l'on puisse dire est que cette littérature a été souvent marquée par des retournements, des ruptures dans la continuité. Tout en adressant des critiques dans un premier temps aux colonisateurs, une certaine tendance a reflété la reproduction de la rhétorique coloniale. On l'a vu pendant l'époque des évolués au Congo.

Au moment de l'accession à l'indépendance, les Africains ont fait entendre leurs voix par des discours et des écrits d'une grande valeur, mais les critiques formulées en littérature sont souvent restées « mécaniques (sur) les maux des sociétés africaines » comme l'affirme J. Chevrier (9). Ce qui veut dire que cette littérature n'a eu qu'un impact mitigé dans la transformation sociale des sociétés africaines d'après les indépendances.

Le message transmis par la littérature négro-africaine selon notre propos l'a été dans la langue française. Quel est le statut de cette langue dans les pays africains francophones ? Quelles sont ses fonctions ? Dans quelle mesure cette langue peut-elle permettre aux Africains de s'affirmer ?

3. LA LANGUE UTILISEE ET SES DESTINATAIRES

On peut chercher à savoir si les destinataires africains de la littérature s'assument à partir de la langue française utilisée dans les productions littéraires négro-africaines.

Dans les pays de l'Afrique francophone la langue française a la fonction de véhiculaire officielle. En République Démocratique du Congo, le français en tant que langue officielle est utilisée à côté d'autres langues nationales, principalement les quatre véhiculaires officielles, le ciluba, le kikongo, le lingala et le swahili. Ces quatre langues sont reconnues comme langues d'enseignement dans les deux premières années de l'école primaire. Au niveau secondaire et supérieur, elles sont étudiées comme matières.

Dans les bureaux de l'administration publique et des entreprises privées, le français est la langue de travail c'est-à-dire principalement de la rédaction des documents officiels. Dans les communications interpersonnelles c'est le statut des participants qui conditionne l'usage de la langue. Des collègues de service échangent souvent au bureau dans les langues congolaises, notamment les quatre véhiculaires selon leurs aires d'emploi. Lorsque les responsables des services s'adressent aux subalternes l'usage du français n'est pas rigoureux. Mais les subalternes se sentent souvent dans l'obligation de s'adresser en français à leurs supérieurs. Les visiteurs qui viennent aux bureaux des services publics utilisent le français ou les langues congolaises d'après leur niveau de formation : ceux qui ont étudié s'expriment en français, les autres catégories parlent en langues locales de grande diffusion. Les interlocuteurs de même appartenance tribale qui se connaissent ont tendance à recourir plutôt à leur langue ethnique. Bref, l'emploi du français comme langue officielle, langue « ritualisée » selon le mot de P. Wald (10), est assez sectoriel car même dans le domaine scolaire, les enseignants qui dispensent leurs cours en français s'adressent régulièrement aux élèves en langues congolaises pendant les heures de récréation et dans les autres temps libres en dehors de l'école. Il faut ajouter à cette situation le fait que la lecture des livres d'une manière générale se ressent à faible proportion dans la population qui sait lire et écrire. Plus démobilisante est l'opinion populaire qui se véhicule dans les langues congolaises selon laquelle « le français ce n'est pas l'argent », pour dire que les fonctionnaires et autres employés qui parlent français sont des gens toujours pauvres puisque mal payés. Ces considérations nous amènent à nous demander si la langue française en RDC tout en desservant ses fonctions « supérieures » de langue de l'élite, langue du savoir et du pouvoir, peut faire accéder les masses congolaises au message véhiculé par la littérature écrite en français.

A. Cnockaert faisait déjà remarquer que dans le domaine de l'activité dramatique par exemple, la néo-littérature francophone fait l'expérience la plus aiguë d'une certaine aliénation au regard du public autochtone populaire (en Afrique). Il est prévisible, que les artistes dramaturges les plus motivés abandonneront de plus en plus le français comme véhicule d'expression et de communication (comme l'ont déjà fait les poètes chansonniers) (11).

La question de la coexistence du français à côté des langues africaines est également préoccupante dans d'autres pays d'Afrique. Au Sénégal, Léopold Sédar Senghor, cherchant à éclairer le problème de la complémentarité « français-langues sénégalaises », déclarait : « En réalité au Sénégal, nous avons refusé de nous enfermer dans un dilemme désuet, nous l'avons reposé en des termes nouveaux et nous avons choisi en même temps, les deux termes de l'alternative. C'est ainsi que nous avons décidé de choisir le français comme « langue officielle », de travail et de communication internationale, tandis que nos six langues, wolof, serere, peul, diola, malinke et soninke, seraient promues au rang de langues nationales parce que d'expression de nos valeurs nationales, négro-africaines » (12).

Dans tous les cas, au-delà de toutes les questions que peut soulever l'emploi du français à côté des langues africaines, « la présence des langues européennes en Afrique est une situation de fait dont les élites africaines doivent simplement chercher à tirer le meilleur parti. Le problème majeur n'est plus de savoir s'il faut ou non maintenir le français ... mais de repenser les rapports entre les langues et voir laquelle répond le mieux aux besoins vitaux de l'identité, du développement et de l'ouverture ». (13).

La langue française se positionne chez l'Africain comme une langue du dialogue interculturel. Elle se présente comme une plate-forme pour la convergence des cultures africaines et européennes.

Nous proposerions donc des ouvertures sur ce qu'on appellerait le « français africain », c'est-à-dire la langue française adaptée au langage et à la mentalité africaine. Par le biais de cette langue, la littérature négro-africaine comme lieu d'expression d'une vision du monde trouverait alors de l'audience auprès de ses destinataires aussi bien à l'extérieur que dans son milieu naturel c'est-à-dire parmi les populations africaines.

Mais comment cette littérature peut-elle remplir son rôle culturel en Afrique et ailleurs si l'on tient compte des enjeux culturels de la mondialisation ?

4. UNE NOUVELLE DONNE CONTEXTUELLE : LA MONDIALISATION

Dans ces paragraphes nous cherchons à mesurer la portée que peut avoir la littérature négro-africaine dans le contexte actuel de la mondialisation. Nous voulons donc savoir si par rapport aux paradigmes de la mondialisation, cette littérature est à même d'amener les Africains à s'affirmer face aux autres peuples, notamment les nations nanties. Nous examinerons dans un premier temps ces paradigmes, ensuite nous parlerons de la place de la littérature.

Luis de Sebastian définit la mondialisation comme étant « l'état actuel de l'économie du monde. Elle est le résultat d'un processus conduit conjointement par les firmes multinationales, les centres financiers et les gouvernements des pays riches. Un processus qui a pour but d'unifier les marchés nationaux pour en faire un seul marché embrassant le monde entier. Il englobe une série de marchés singuliers des biens et des services de toutes sortes, de valeurs financières, de technologies, de biens culturels et de divertissements. (14)

Pour fonctionner, la mondialisation tourne certainement comme un pendant du capitalisme libéral. Elle se fonde sur le principe que « tous les peuples doivent participer au grand marché mondial des affaires » (15). Dans cette participation, seules les lois du marché sont efficaces, et les moins compétitifs, c'est-à-dire ceux qui n'ont rien en sont exclus. (16)

La mondialisation vise donc la croissance et l'accumulation des richesses. Or la croissance économique implique inévitablement l'exclusion des non-compétitifs.

Dans le Tiers-Monde on recherche constamment la création d'emplois, le dialogue social et la redistribution juste de la production. L'insertion du Tiers-Monde dans le processus de la mondialisation pose donc problème.

Le processus de la mondialisation a certes créé des modes de communications rapides, stupéfiants, et multiplié à l'infini les échanges d'informations. C'est un aspect très positif de la mondialisation. Mais les nouvelles possibilités de communication ne signifient pas automatiquement l'existence d'une plus grande solidarité (17).

La mondialisation ne profite qu'à ceux qui possèdent, certains analystes la considèrent comme une maya, le terme désignant l'illusion dans la philosophie indienne classique. Elle crée un monde de faire-croire, où les gens habitent heureux, mais cette douce illusion n'est bonne que pour les possédants et les puissants (18).

Les victimes sont ceux qui livrent quotidiennement le combat pour la nourriture, l'eau, le logement, l'éducation de base, les soins médicaux élémentaires, etc. Ces gens-là n'ont pas de place car ils n'ont rien à offrir sur le marché de la libre concurrence du capital-argent.

A côté de la conception de « village planétaire » qu'offre la mondialisation, sa description comme « pillage planétaire » s'applique particulièrement à l'Afrique. (19)

Cependant au-delà des aspects de la mondialisation défavorables à l'Afrique et aux Africains, ces derniers peuvent trouver une place au soleil dans le contexte des pratiques culturelles.

Certes la mondialisation n'est pas une culture. La culture se caractérise par des valeurs, des coutumes, des relations humaines ; la mondialisation est davantage animée par une idéologie enracinée sur l'argent (20).

Si la culture est spécifique et concrète, la mondialisation est une nébuleuse dont les agents sont difficiles à cerner.

Elle a tendance à annihiler les cultures du monde. Mais si des êtres humains tiennent à leur culture, ils peuvent y recourir même en dehors de leurs propres contrées et la faire valoir en dépit des tendances uniformisantes de la mondialisation. On l'a vu chez les Africains, exportés comme esclaves ou émigrés volontairement vers l'Occident. Ils ont maintenu vivaces leurs langues et leurs coutumes.

C'est que du point de vue culturel, l'Afrique a encore un mot à dire dans le cadre de la mondialisation. Depuis des siècles, de la mondialisation par l'esclavage à la nouvelle mondialisation, en passant par le colonialisme et le néo-colonialisme, les cultures africaines se sont maintenues aussi bien en Afrique qu'en Occident. L'art africain par exemple n'a-t-il pas enrichi le colonisateur ?

Le moins que l'on puisse affirmer est que l'Afrique par son langage, ses symboles, sa musique, bref son art, a quelque chose à apporter au village planétaire aujourd'hui. Et l'une des meilleures voies pour repercuter les échos artistiques africains c'est la littérature écrite, notamment dans la langue française considérée comme une plate-forme interculturelle.

Comment conclure ces propos ? Tout au long de cette communication, nous nous sommes constamment posé la question de savoir si la littérature négro-africaine écrite en français, vu les auteurs et le message qu'ils véhiculent, la langue utilisée et le contexte dans lequel ce message a été transmis ainsi que ses destinataires, si donc cette littérature a permis à l'Africain de se libérer du pouvoir oppresseur, colonial et/ou néo-colonial, et si par elle l'Africain peut s'affirmer face aux autres peuples.

Du point de vue du message véhiculé par les auteurs africains, notamment la dénonciation-contestation, la littérature négro-africaine est marquée par des ruptures dans la continuité.

Avant les indépendances africaines les critiques sont adressées aux colonisateurs et la volonté de recouvrer la liberté est exprimée. Mais une tendance de cette littérature autour des années 50 a exprimé le désir des Africains de s'assimiler aux Blancs. C'est le cas de certains écrivains qui reproduisaient le discours colonial dans leurs publications pour des intérêts évidents. Cependant les années 958 ont connu un retournement dans le langage littéraire qui s'est radicalisé contre le colonisateur avec l'accession des pays à l'indépendance.

A partir de 1960, les critiques changent de cible. Elles s'adressent aux dirigeants africains perçus comme les nouveaux dominateurs qui ont pris la place des colonisateurs. La dénonciation se développera au-delà des années 1980 contre les dérives dictatoriales des régimes en place. La perestroïka viendra contribuer au changement politique en Afrique. Sur le plan littéraire c'est la continuité de la dénonciation doublée du courant d'émigration des écrivains vers l'Occident.

Du point de vue praxéologique, les productions littéraires considérées comme action sociale n'apportent pas de transformations sociales souhaitées. Un critique littéraire, J. Chevrier, dit que cette littérature « est restée au niveau d'une observation de la vie quotidienne sans poser les problèmes existentiels ; elle se présente comme une critique mécanique des maux des sociétés africaines contemporaines sans impact réel sur la vie des individus » (21).

Nous proposerions donc que la littérature négro-africaine s'engage sur la voie de la recherche des solutions aux problèmes de la vie des Africains par rapport aux réalités auxquelles ils sont confrontés au lieu d'être un écho lointain des cris de l'Afrique lancés à partir des rochers d'outre mer.

En ce qui concerne la langue utilisée par les auteurs, à savoir la langue française, A. Cnockaert, un critique littéraire, estime en parlant de l'art dramatique africain qu'il est prévisible que les artistes dramaturges les plus motivés abandonneront de plus en plus le français comme véhicule d'expression et de communication (comme l'ont déjà fait les poètes chansonniers) » (22). Mais nous pensons qu'étant donné le statut du français comme langue véhiculaire officielle dans les pays francophones et comme « plate-forme » du dialogue interculturel, l'on devrait se pencher davantage sur ce qu'on appellerait « le français africain » c'est-à-dire une langue française adaptée au langage et à la mentalité des Africains, et que les productions littéraires en précisent les contours et le fonctionnement tels qu'ils apparaissent déjà chez les locuteurs Africains.

Pour ce qui est de l'affirmation de l'Africain par rapport aux autres peuples par le biais de la littérature écrite en français, l'enjeu du courant actuel de la mondialisation semble être non négligeable s'il faut se lancer dans une telle perspective.

La mondialisation s'intéresse aux questions de la croissance économique liée à l'accumulation des capitaux et la libre concurrence. A cet égard l'Afrique est défavorisée puisque dépourvue de moyens financiers nécessaires à la course engagée dans ce domaine. De plus la mondialisation tend même à étouffer les cultures du monde pour se placer en maîtresse incontournable. Mais c'est pourtant du côté de la culture que l'Afrique peut se faire entendre. Elle l'a déjà prouvé. Depuis la mondialisation par l'esclavage jusqu'à la nouvelle mondialisation aujourd'hui, l'art africain a toujours enrichi les peuples du monde. La littérature négro-

africaine a un rôle à jouer dans l'expression et la transmission des valeurs artistiques et du langage symbolique africains aux autres peuples. Ce rôle est d'autant plus important que l'homme qui demeure « le grand propos de la littérature négro-africaine d'après Maryse Condé, critique antillaise, en est encore le grand absent puisque privé de son épaisseur et réduit à sa personification simpliste » (23).

En redonnant donc à l'homme africain sa dimension et son « épaisseur », la littérature négro-africaine francophone peut promouvoir la mentalité africaine fondée sur la solidarité familiale utile à tout équilibre social. Elle peut contribuer à lever le défi du dialogue interculturel avec les autres peuples dans le contexte actuel de la mondialisation.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- (1) J. Nantet, Panorama de la littérature noire d'expression française, Fayard, 1972, p.2.
- (2) Idem, p. 8.
- (3) Kabongo Bujitu, Le rôle de la critique littéraire à la lumière de l'histoire, suivi des Essais critiques sur la littérature négro-africaine aujourd'hui, 1978, p 41
- (4) Nyunda ya Rubango, « D'un discours colonial congolais à l'autre », dans Congo-Meuse, n° 2 et 3, 1998/1999, p. 610.
- (5) Idem, pp 607-637.
- (6) J. Chevrier, cité par A. Cnockaert, « Littérature francophone en Afrique noire » dans Congo-Afrique, n° 375, mai 2003, p. 308.
- (7) A. Cnockaert, art cit, p. 309.
- (8) Idem, p. 317.
- (9) Idem, p. 310.
- (10) P. Wald, cité par Sesepe Nsial « Pour définir le français zaïrois », Coll. Travaux et Recherche, Celta Lubumbashi, 1983, p. 2
- (11) A. Cnockaert, art. cit, p. 314.
- (12) P. Dumont, et B. Maurer, Sociolinguistique du français en Afrique francophone, Edicef, 1995, p.13.
- (13) Nyunda ya Rubango, « Le français au Zaïre : Langue supérieure et chances de « survie » dans un pays africain » Language Problems & Language Planning, vol. 10, n° 3, 1986, p. 266.
- (14) Luis de Sebastian « Europe : Mondialisation et pauvreté » dans Concilium, n° 293, Fribourg, 2001, p. 67.
- (15) Peter Balleis, L'argent ou l'homme ? La politique de la Banque mondiale, l'Epiphanie, 1996, p. 3.
- (16) P. Mwamba Tujibikile, La mondialisation de la solidarité, une alternative politique à la globalisation, éd. Ama, 2000, p. 16.
- (17) « La mondialisation et ses victimes » dans Concilium, n° 293, Fribourg, 2001, p.7.
- (18) Idem, p. 8.
- (19) Teresa Okure, « Mondialisation et perte d'identité culturelle en Afrique », dans Concilium, n° 293, Fribourg, 2001, p.76.
- (20) Ibidem.
- (21) A. Cnockaert, art. cit., p.310
- (22) Idem, p.314.
- (23) Idem, p.310.

LE PARADIGME PRAXEO – SOCIOLOGIQUE ET LA PROMOTION DE LA CULTURE INTERDISCIPLINAIRE EN LITTÉRATURE

G.Kambaji wa kambaji
Université de Lubumbashi

Le progrès de toutes les sciences (naturelles, humaines, sociales, logico-mathématiques et physiques) est au prix de la coopération, de la collaboration entre différents chercheurs de ces différents domaines. C'est ainsi que se construit un espace gnoseologique de concertation, d'échanges entre des « *sciences sans frontières* » se fécondant dialectiquement. Les sciences du langage (linguistique, sociolinguistique, littérature, sociologie du langage, anthropologie linguistique, anthropologie de l'écriture...) ne sont pas en reste dans ce forum et programme épistémologiques du donner et du recevoir.

Mon propos se veut ainsi une contribution critique à l'enracinement, à la promotion d'un tel lieu de rencontre entre la sociologie et la littérature. Et l'arme épistémologique utilisée, c'est *la Praxéologie sociologique* autrement appelée *le Kambajisme* qui est en passe de devenir un paradigme.

1. Quelques considérations définitionnelles

Pour une intelligence uniforme de ce texte, certains concepts méritent d'être définis.

1.1. Paradigme

Le paradigme est un concept polysémique. Vous le retrouvez différemment défini en grammaire, en linguistique, en praxématique, en philosophie, en épistémologie, en sociologie..., chez Roman JAKOBSON, Robert LAFONT, Thomas KUHN, Edgar MORIN....

En praxéologie sociologique, de manière simplifiée, c'est une grille de lecture, un modèle référentiel d'analyse offrant des concepts, des principes théoriques, des principes et opérations méthodologiques, une logique de découverte scientifique, des garanties d'objectivité scientifique. De par ses caractéristiques, il est un système de pensée, un mode de penser qui, par dérivation épistémologique, franchit les frontières d'autres sciences pour s'y investir, non pas de manière impérialiste, comme fondement heuristique.

1.2. Interdisciplinarité

C'est à la fois un système et une démarche de production des œuvres scientifiques fondés sur la logique de coopération, de convergence et d'interpénétration (ou compénétration) disciplinaires, de complémentarité épistémologique, théorique, méthodologique et expérimentale de différentes disciplines afin de mieux appréhender les réalités dans leurs multiples dimensions et implications, donc dans leurs complexités.

1.3. Transdisciplinarité

C'est une autre forme de convergence, d'interpénétration ou de coopération disciplinaires. Elle implique l'interdisciplinarité. Elle réfère à un système de penser, une théorie ou une science dont la constitution s'est réalisée à la faveur des sources d'inspiration ou des fondements épistémologiques diversifiés c'est-à-dire provenant des disciplines scientifiques différentes.

1.4. Pluridisciplinarité

C'est un système consistant dans le fait qu'un même phénomène est étudié par des chercheurs, des spécialistes des disciplines scientifiques différentes, chacun utilisant, de manière séparée, les concepts, les méthodes, les techniques et les théories de sa discipline.

1.5. Culture interdisciplinaire

C'est l'ensemble des manières d'agir, de penser et de sentir qui se traduisent par ou qui poussent à recourir à l'interdisciplinarité dans la recherche scientifique et la résolution des problèmes existentiels.

2. La praxéologie sociologique : Un paradigme transdisciplinaire et multifonctionnel

La transdisciplinarité et la multifonctionnalité de la praxéologie sociologique ou du kambajisme s'observent aux niveaux épistémologique, théorique, méthodologique et expérimental.

2.1. Au regard de sa problématique épistémologique

Épistémologiquement, la praxéologie sociologique tire sa légitimité scientifique essentiellement de neuf champs théoriques qui la sous-tendent, à savoir : le Yahvéisme (G. Ch. KAMBAJI WA KAMBAJI), le Tourainisme (A. TOURAINÉ), la théorie de la praxis (H. LEFEBVRE), la phénoménologie écosociologique (J. FROMONT), la théorie du pouvoir et des classes sociales (J. ZIEGLER), la dialectique du langage (A. JACOB), la théorie du discours du pouvoir (J. FRANKLIN), la sociologie pour l'action (A. KABAMBA) et *la théorie de l'interaction verbale* (M. BAKHTINE).

Cette diversité des sources ouvre la voie à l'épistémologie praxéologique de la « *Science littéraire* ».

2.1.1. La théorie interactionnelle de l'écrit littéraire aux sources du kambajisme

Contrairement aux études linguistiques qui sont descriptives et qui mettent l'accent sur les « énonciations monologiques » (objectivisme abstrait avec Ferdinand de Saussure... et subjectivisme individualiste avec W. Humboldt, Bundt...), Mikhaïl BAKHTINE³³², philosophe et critique littéraire russe, considère *l'approche sociologique comme étant explicative, globale car, elle considère « l'interaction verbale » comme base épistémologique de l'analyse discursive.*

En effet, la « signification est l'effet de l'interaction du locuteur et du récepteur, s'exerçant sur le matériau d'un complexe sonore donné ». *Et le mot (phénomène idéologique par excellence) est une arène en réduction où s'entrecroisent et entrent en lutte des accents sociosémiques, des indices de valeur contradictoires. Il s'avère, dans la bouche de l'individu, le produit de l'interaction vivante des forces sociales³³³. Le mot, en tant que signe idéologique par excellence, est le territoire commun, tant du psychisme que de l'idéologie ; c'est un territoire concret, sociologique et signifiant³³⁴ ...* Tout mot sert d'expression à l'un par rapport à l'autre. A travers le mot, je me définis par rapport à l'autre, c'est-à-dire, en dernière analyse, vis-à-vis de la collectivité. *Le mot est une sorte de pont jeté entre moi et les autres. S'il prend appui sur moi à une extrémité, à l'autre extrémité il prend appui sur mon interlocuteur. Le mot est le territoire commun du locuteur et de l'interlocuteur³³⁵.*

Dans le cadre de *l'écrit littéraire*, le dialogisme, le principe dialogique, ont été définis par M. BAKHTINE. Il a particulièrement étudié ce qu'il nomme le « plurilinguisme » de certains textes entendant par là *la pluralité des types de discours qui s'y entremêlent ou y alternent.* Ainsi, du texte surgissent plusieurs « voix », que le lecteur se doit de repérer, saisissant à travers ce foisonnement la pluralité des points de vue. Sans que les démarcations traditionnelles apparaissent (guillemets, verbes introducteurs de discours rapporté), des styles de parole distincts semblent pointer l'existence d'énonciateurs différents³³⁶.

Pour cet auteur, *l'interaction verbale est le lieu décisif où se construit l'espace textuel de la production du sens dans une communication orale.*³³⁷

Par ailleurs, pour étudier l'évolution dialectique du mot, il existe plusieurs voies, notamment l'étude de *l'évolution sémantique* (histoire de l'idéologie), *l'histoire de la connaissance* (évolution de la vérité), *l'histoire de la littérature* (évolution de la vérité dans l'art)... Dans la conscience linguistique, les représentations idiosyncratiques, individualisantes, ont pris tellement d'autonomie au sein de l'énonciation qu'elles ont complètement obstrué et relativisé son noyau sémantique et le point de vue social responsable qui s'y exprime.

³³² Lire son ouvrage : *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris : Ed. De Minuit, 1977.

³³³ BAKHTINE, M : *Op. cit.*, pp 31 et 67. C'est moi qui souligne.

³³⁴ Idem, p.56. C'est moi qui souligne.

³³⁵ Idem, pp. 123 – 124. C'est moi qui souligne.

³³⁶ BARBERIS, J.M. et Al. : **Concepts de la praxématique. Bibliographie indicative**, Montpellier : Université Paul Valéry, Groupe de recherche en Linguistique praxématique, 1989, p.35.

³³⁷ Idem, p.49. C'est moi qui souligne.

C'est comme si l'on avait cessé de tenir compte sérieusement du contenu sémantique de l'énonciation. La parole *catégorique*, la parole *assumée*, la parole *assertive* n'existe plus que dans des contextes scientifiques. Dans tous les autres domaines de la création verbale, c'est la fiction qui domine et non plus l'assertion. . Ce processus qui affecte la destinée du mot peut être défini comme *une réification du mot*, comme une détérioration de son thématisme. D'où il faut le renouvellement du mot idéologique, thématique, pénétré d'une appréciation sociale sûre et catégorique, du mot sérieux et responsable dans son sérieux.³³⁸

L'influence de cette *pensée interactionnelle bakhtinienne* transparait à travers certains concepts, principes théoriques, principes et opérations méthodologiques de la praxéologie sociologique, tels que définis et appliqués dans différentes disciplines scientifiques. C'est le cas des concepts ou principes tels que « *intersubjectivité symbolique, interdiscursivité praxéologique, dimension symbolique du langage, fonction interactionnelle du langage, unité et lutte des contraires socio – langagiers* » dont nous parlons dans ce texte.

2.1.2. Pour une épistémologie praxéologique de la « science – art littéraire »

Dans le Kambajisme, l'épistémologie praxéologique est un ensemble de réflexions qui permettent d'étudier les fondements du discours scientifique, de garantir suffisamment les conditions de sa scientificité, de tester sa validité et sa portée objective. Elle se veut générale et tire sa spécificité du fait qu'elle prend en charge ou repose essentiellement sur les données de la « *Praxéologie du langage* ». A cet effet, la science, comme toute production mentale, est considérée comme un discours, une suite d'énoncés significatifs, un système des symboles référant à une réalité. A ce titre, en tant que langage, elle revêt quatre dimensions (*paradigmatique, syntagmatique, symbolique et praxéologique*) et remplit quatre fonctions (*conceptuelle, expressive – situationnelle, interactionnelle et historiciste*).

Etant donné que cette épistémologie prend en compte la dialectique de l'expérience sociale et historique, de la conscience et du langage du chercheur, de l'objet étudié et de la Société – Histoire (totalité significative), le chercheur doit observer la *distance – unité* par *ressaisissement épistémologique* permanent grâce au recours à la rigueur, à la logique et au langage scientifiques du début à la fin de sa recherche.

Cette grille épistémologique est d'un apport évident et déterminant à la solidité, à la résistance et au progrès des connaissances littéraires considérées à la fois comme science et art. La validité et la résistibilité du discours littéraire s'opèrent d'une part, à travers ses dimensions paradigmatique, syntagmatique, interactionnelle et praxéologique et, d'autre part, à travers ses fonctions conceptuelle, expressive – situationnelle, interactionnelle et d'historicité.

Par ce programme épistémologique (grâce à l'observation de la *distance – unité*), l'écrivain – artiste évite de tomber dans le piège *du formalisme abstrait, de la fiction utopique et de la réification du mot* dont parle M.BAKHTINE. Ainsi, il peut dialectiquement nager entre son univers des catégories subjectives et celui des catégories objectives en conciliant ses libertés d'artiste et ses responsabilités de chercheur lors de la production et de la pratique de ses œuvres et théories.

2.2. Au niveau de la problématique théorique de la praxéologie sociologique

L'interdisciplinarité entre la sociologie et la littérature ainsi que la transdisciplinarité du paradigme kambajien transparaissent à travers la « *Sociologie du discours littéraire* » et la « *Sociologie praxéologique* ».

2.2.1. De la sociologie du langage littéraire à la sociologie du discours littéraire

La sociologie du langage littéraire se veut une étude sociologique des œuvres littéraires afin de comprendre et d'expliquer les phénomènes sociaux aux niveaux micro, méso et macrosociologique.

Quant à la sociologie du discours littéraire, elle procède de ce que je nomme la « *sociologie du discours* » que je définis comme une orientation de la sociologie du langage étudiant les pratiques langagières collectives. En effet, elle s'intéresse aux œuvres littéraires produites par des chercheurs ou penseurs considérés comme « *locuteurs ou scripteurs collectifs* ».

Au – delà des exigences particulières du discours littéraire, la sociologie du discours littéraire étudie les pratiques discursives littéraires caractérisant des groupes sociaux se trouvant en interaction sociale en

³³⁸ BAKHTINE, M : *Op. cit*, pp 218 – 220.

vue d'une part, de dégager, de comprendre et d'expliquer l'ordre ou le changement social, la nature réelle des rapports sociaux qui lient ces groupes et, d'autre part, de reconstituer, à la lumière des faits (quantitatifs ou qualitatifs), de l'expérience sociale ou historique, *le sens sociologique ou praxéologique* (sens compris à la fois comme *signification* et comme *orientation sociale ou historique*) réel, effectif de ces pratiques discursives littéraires collectives.

En fait, elle cherche à dégager les sens de ces discours, les interprétations qu'ils appellent ainsi que les types de conscience, de praxis et d'ordre social qu'ils sont susceptibles d'entraîner ou qu'ils entraînent.

2.2.2. La sociologie praxéologique comme couloir de praxéologisation de la littérature

La sociologie praxéologique se veut un modèle théorique général d'intervention dans des situations des crises, des ruptures ou des mutations que connaissent les sociétés. C'est un savoir à quatre paliers dialectiquement liés au niveau desquels le sociologue praxéologue assume des rôles et des responsabilités déterminés. C'est donc une connaissance *existentielle* (identification des problèmes, aspirations, attentes ou besoins réels et des différents obstacles), *contingente* (insertion des faits microsociologiques dans des ensembles sociaux plus vastes où il faut définir les conditions et sélectionner les moyens à combiner pour atteindre les objectifs), *interventionniste* (intervention sur le terrain du sociologue - acteur, conseiller, critique, éveilleur de conscience, agitateur, animateur -ensemble avec les acteurs sociaux victimes pour des actions de libération et de développement) et *prospective* (gestion des imprévus sociaux, choix des devenir sociaux meilleurs sur base des expériences tentées, proposition ou élaboration des modèles de société).

Au niveau de l'intervention (étape déterminante), le sociologue praxéologue recourt à une diversité d'outils dont les questionnaires, les entretiens libres, les interviews, les animations non-directives, les causeries morales, les conférences - débats, les affiches, les déclarations et discours, la presse, les séminaires, les prédications religieuses, les pièces de théâtre...

A ce stade, *le sociologue rejoint le littéraire dans sa dimension d'artiste*. Car, la sociologie qui habite et accompagne le sociologue transcende les limites d'une science pour devenir un « art », « *l'art sociologique* » diraient certains collègues.³³⁹ D'après moi, cette expression implique une éthique de responsabilité *personnelle* du sociologue ; elle suppose que celui - ci recourt aussi à ce qui lui est « sien », propre, à ses habiletés et goûts personnels, à son imagination créatrice et à ses émotions, à ses finesse et sensibilités, à son idiosyncrasie, bref à « *sa subjectivité profonde* »

Articulée à la sociologie praxéologique, la littérature, devenant ainsi *praxéologique*, se mue en une connaissance *existentielle* (exploitant des thématiques relatives aux problèmes existentiels, aux attentes, aspirations ou besoins réels des populations), *contingente* (insérant ces faits dans des ensembles ou contextes sociaux, définissant des conditions et proposant des moyens appropriés pour atteindre les objectifs émancipatoires), *interventionniste* (*le littéraire* devenant praxéologue *responsable de ses œuvres, de ses actes sur le terrain de la praxis* ; acteur - social, politique, économique, historique-..., conseiller, critique, éveilleur de conscience, agitateur, animateur, ensemble avec les victimes, pour leur libération et développement) et *prospective* (*le littéraire* devenant un gestionnaire du futur, des imprévus sociaux ; un producteur des modèles de société, un planificateur, sélectionneur des devenir sociaux libérateurs sur base des expériences du passé et du présent).

Et là, on a affaire à une « *socio - littérature* », une « *littérature sociale* », donc une « *science - art littéraire* » traversée ou marquée par des empreintes et exigences sociétales, productrice des consciences critiques, anticipatrices ou alternatives, débouchant sur des actions individuelles et collectives, conflictuelles ou non, libératrices et de développement.

2.2.3. Le principe de la transmutation de la dialectique des langages, des consciences et d'actions de classe dans un système social comme espace de dérivation praxéologique de la littérature.

Dans un système social, le sens ou la nature sociologique du langage traduit et / ou détermine dialectiquement les niveaux de conscience et d'actions de classe corrélativement à la classification touranienne des systèmes d'action (champ d'historicité, système institutionnel politique et système organisationnel) et selon

³³⁹ BOLLE DE BAL, : « Sociologie, socio - énergie, socianalyse ou le sociologue, le corps et l'esprit » in *Revue de l'Institut de sociologie*, n°1, Bruxelles : Editions de l'Université de Bruxelles, 1980, p.115. c'est moi qui souligne.

qu'on a affaire aux luttes affirmatives ou aux luttes critiques. D'où la construction du *tableau de la transmutation praxéo – symbolique dans un système social*.³⁴⁰

Par rupture épistémologique, adaptant ce tableau à la science humaine qu'il appelle la « *littérature praxéologique* », KABEYA MUKAMBA est parvenu à construire le tableau de « *la transmutation praxéo – littéraire dans une production littéraire* ». ³⁴¹

A cet effet, il affirme :

« *Comme nous l'avons déjà dit, nous adaptons à la littérature praxéologique le tableau de la transmutation proposée par le professeur KAMBAJI... Appliqué à la littérature, ce tableau de la transmutation nous servira d'outil d'évaluation praxéologique des œuvres littéraires ainsi que de la classification de leurs auteurs. Force nous est de signaler que la thématique en tant que symbole de la pensée est un élément déterminant pour non seulement la classification d'auteurs par rapport aux systèmes d'action, mais aussi dans l'orientation de la transmutation de l'énergie conscientielle. En d'autres termes, la thématique traduit et / ou détermine dialectiquement les niveaux de conscience et d'action des personnages, partant des lecteurs, ainsi que cela apparaît dans le tableau ci – dessus* ». ³⁴²

2.3. L'apport méthodologique : la praxéologie interdiscursive

Un autre indicateur fort de l'interdisciplinarité et de la transdisciplinarité du kambajisme transparait dans sa démarche praxéo – interdiscursive utilisée en sociologie du langage pour dégager et expliquer le « *sens sociologique ou praxéologique* » (à la fois *signification et orientation*) des unités ou séquences langagières tirées des pratiques discursives de nature diverse (politiques, religieuses, économiques, idéologiques, littéraires, etc).

C'est une démarche à la fois théorique et pratique, applicable aussi en littérature.

2.3.1. Comme démarche théorique

Elle s'articule autour d'un principe directeur sous – tendu par trois principes praxéologiques dérivés.

2.3.1.1. A propos du principe directeur : l'intersubjectivité symbolique

L'intersubjectivité symbolique (ou interdiscursivité praxéologique), principe fondateur, est un processus *d'interaction sociale* impliquant dialectiquement quatre types de langage, de conscience et d'expérience significative respectivement du locuteur ou scripteur, de l'auditeur ou lecteur, du savant et de la Société – Histoire (totalité significative).

C'est cette triple dialectique (des langages, des consciences et des expériences) quadripolaire (c'est-à-dire engageant les quatre pôles à savoir, le locuteur ou le scripteur, l'auditeur ou le lecteur, le savant et la Société–Histoire) qui détermine le « *sens sociologique ou praxéologique* (à la fois *signification et orientation*) des unités langagières.

Ce principe est épistémologiquement fécondé par la théorie interactionnelle de l'écrit littéraire de M. BAKHTINE présentée plus haut (au point 2.1.1.)

Ainsi, dans cette perspective, la praxis littéraire dans ses différentes formes (orale et écrite, romanesque, poétique, dramatique.....) et dans ses différentes fonctions doit être appréhendée comme un « jeu social interactionnel » mettant en rapport dialectique locuteurs et auditeurs, scripteurs ou écrivains et lecteurs, écrivains eux – mêmes, acteurs ou personnages fictifs et réels présentés dans les œuvres, tous connectés à leurs environnements.

³⁴⁰ - KAMBAJI WA KAMBAJI, G. – Ch et Al : « Contribution du discours scientifique français à l'élaboration de la praxéologie du langage » in KILANGA M. (sdir) et Al. : *Francophonie, Démocratie et Développement au Zaïre. Analyses sociolinguistiques et praxéologiques*, Lubumbashi : Presses Universitaires de Lubumbashi (PUL), 1996, pp 87 – 91.

- KAMBAJI WA KAMBAJI, G. Ch : *Epistémologie du Kambajisme. Réponses critiques à l'illusion scientifique de la « praxéo – critique »*, Lubumbashi : Editions la Dialectique, 1997, pp.18 – 21.

³⁴¹ KABEYA M. : « Littérature praxéologique et Développement au Zaïre » in KILANGA M. (s. dir) et Al. : Op.cit, pp. 180 - 185.

³⁴² Idem, pp.180 – 185. C'est moi qui souligne.

Par ailleurs, en tant que reflet et réfraction de la société (champ plurispatial), *la parole et l'écriture littéraires* doivent être produites et étudiées comme *des phénomènes sociaux* totaux impliquant la possibilité et la nécessité de puiser à différentes disciplines scientifiques et d'utiliser des instruments heuristiques épistémologiquement valides.

2.3.1.2. Des principes dérivés

Il y en a trois :

- a) La double exigence socio-langagière du sujet historique : Ce principe permet, grâce au « test du décalage praxéologique », de reconstituer la raison d'être des valeurs sociales et culturelles qui sous-tendent les œuvres significatives (*notamment littéraires*) produites par les interacteurs langagiers en présence, de dégager la « charge subjectale » de ces dernières, c'est-à-dire de voir si par leurs pratiques langagières, les producteurs des discours en interaction agissent au nom et en faveur de la totalité ou des intérêts particuliers.
- b) La transmutation de l'énergie conscientielle concentrée : Ce principe permet de mesurer le « niveau conscientiel d'historicité » des interlocuteurs discursifs suite à l'accumulation dans leurs consciences des significations *génélémiques* consommées par eux. En effet, grâce au « test du décalage praxéologique », on dégage et explique la diversité ou la gradation des niveaux de conscience de classe et d'actions conflictuelles, affirmatives ou critiques, telles que générées dialectiquement par les pratiques langagières produites.

Autrement dit, il permet de comprendre et d'expliquer comment les praxis langagières (*politiques, religieuses, économiques, scientifiques, littéraires*) assurent la conversion des consciences et actions passives en consciences et actions actives, des consciences aliénées et endormies en consciences libérées et éveillées pour des praxis de libération et de développement.

Ici, on a donc affaire à une sorte test de *convertibilité dialectique de la « matière génélémique »* en « énergie conscientielle » opérationnelle pour des actions émancipatoires dans la société.

- c) L'unité et lutte des contraires socio-langagiers : principe grâce auquel le chercheur explique la nature changeante des unités langagières ou séquences discursives par le fait que celles-ci sont considérées comme des arènes, des champs dialectiques, des espaces sémantiques où se croisent, s'affrontent des intérêts de classe divergents, des significations, des accents socio-sémiques différents ou contradictoires.

La praxis littéraire est partie prenante de cette dialectique des significations ; elle se prête aussi mieux à cette exigence méthodologique grâce au « test du décalage praxéologique ».

2.3.2. Comme démarche appliquée

La praxéologie interdiscursive comprend deux opérations fondamentales qui sont, d'une part, *celles d'identification, thématization et classement des unités significatives à analyser* et, d'autre part, *celles de leur restitution praxéologique* dont le processus se termine par *l'établissement des équations symboliques dont la production et la consommation sont également de mise en science littéraire.*

2.4. De l'application du paradigme praxéo-sociologique en littérature

L'axe expérimental de la praxéologie sociologique soulève d'une part, le problème de l'applicabilité de ses concepts, principes théoriques et méthodologiques dans les différents domaines du savoir, et d'autre part, la question de l'intervention préventive ou thérapeutique du chercheur-utilisateur sur le terrain pour la sensibilisation et la mobilisation de différentes ressources dans la perspective participative de proposer ou de trouver des solutions adéquates aux problèmes sociétaux.

La parole et l'écriture littéraires devant être sociologiquement considérées comme des *phénomènes sociaux totaux*, la « littérature praxéologique » se doit d'être une *science humaine et sociale* qui héberge d'énormes possibilités de praxis inventive, créatrice des consciences critiques, lucides et libératrices et d'un nouvel ordre social fait de justice, d'équité et de paix sur les plans national et mondial.

Certains courants et études littéraires réalisées et que nous évoquons ci-dessous à titre illustratif sont proches de notre orientation littéraire susmentionnée ou tout simplement relèvent d'elle.

2.4.1. ZAMENGA BATUKEZANGA et la pratique de la Littérature Populaire en Afrique

Ici, je reproduis quelques résultats de la relecture critique faite par RUBANGO de la gigantesque œuvre littéraire de cet écrivain congolais¹².

Dans son essai *Pour une démystification de la littérature en Afrique* publié en 1996 (p 7), Zamenga perçoit l'écrivain africain comme le produit d'une société, un acteur social jouant tour à tour le rôle de « danseur » et de « spectateur », investi de la mission de « photographe », caractérisé, en tant que *ndoki*, c'est-à-dire « sorcier », par une nature mystique. *Il saisit la littérature en particulier et la culture en général comme des instruments d'humanisme, de moralisation et d'expression intégrale de la vie. Il recommande à l'écrivain d'être ainsi « fidèle » aux « langages », « images », « concepts » et « styles » africains.*

Aux yeux de l'écrivain, les chefs-d'œuvre littéraires demeurent impersonnels, s'adressant à « toutes les couches de la population, de l'illettré au plus éminent professeur d'université » (p 58), constituent « un miroir » de la société et s'inspirent de la *vie quotidienne* (par « vécu quotidien », il entend la « situation matériellement vécue » autant que celle qui tient de l'« imagination », du « rêve », du « subconscient » et du « sentiment » (p 35)...

ZAMENGA est un écrivain « populaire »..., communément plébiscité comme *l'écrivain du peuple, s'inspirant du peuple, vivant et écrivant parmi le peuple, pour le peuple, utilisant le langage simple du peuple. L'artiste conteur est enfin doublé d'un critique social, d'un « auteur d'essais socio-philosophiques », d'un « explorateur des mondes », d'un « humaniste depuis l'enfance »* (Ngoma - Binda), *d'un initiateur et animateur d'une importante action humanitaire philanthropique* (Kikesa), *d'un fondateur d'un centre culturel* (Zabat) *Orienté vers le Développement et l'humanisme... et même d'un « Centre de Recherche et de Documentation sur l'oeuvre de Zamenga »* (CREDOZ).

Du comique burlesque, ZAMENGA vire souvent à une *écriture profonde, révélatrice, interrogatrice et moralisante*. Par endroit, le narrateur procède tacitement *au procès du colonialisme et du néocolonialisme et de l'aliénation mentale et culturelle*.

Ainsi, dans *Sept frères et une sœur* (p. 46), il met dans la bouche de l'artiste aveugle Nowa des *propos incendiaires à l'endroit du colonialisme* ; propos également prometteurs d'une ère édénique augurée par l'avènement de l'indépendance.

L'emprisonnement de Nowa donne aussi au narrateur l'occasion de stigmatiser les pratiques inhumaines du système pénitentiaire colonial. Zamenga déplore souvent le mirage ou le dérapage de l'Occident moralement décadent. *Tout mobilisé par l'idéal du développement, de culture et d'humanisme*, il interpelle constamment ses compatriotes et vilipende les vicissitudes des nouvelles sociétés africaines et congolaises éblouies par les « soleils des indépendances ».

Il se dresse notamment contre *les injustices et les inégalités sociales, l'étouffement du foyer et surtout de la femme par la grande famille africaine, les abus du régime matriarcal, les privilèges, l'égoïsme, l'exhibitionnisme et l'absence d'intégrité et de conscience patriotique des leaders*. Mon mari en grève me semble *un roman hautement moral, social et politique*.

Ce roman exalte certaines valeurs, notamment la simplicité, le détachement des valeurs matérielles, la solidarité et l'harmonie du foyer, *la lucidité et l'esprit critique devant certains discours et pratiques prétendument véridiques, parce que « scientifiques », en fait chargés de mensonges, d'illusions et d'erreurs en matière de conception du bonheur spirituel et matériel et de la résolution de la crise planétaire actuelle*.

Dans cette oeuvre Zamenga...dénonce la corruption des élites et de la masse, la domination et l'exploitation du peuple par la classe dirigeante, l'institutionnalisation du mythe de la « crise mondiale », le régime de la misère, du chômage, de la faim.

Il propose comme solution à la crise une approche « villageoise » ou « villagiste... ».

La pure fiction sous-adjacente au recueil des quatorze nouvelles réunies dans *La pierre qui saigne* montre *une visée moralisante et didactique évidente...*

¹² Lire NYUNDA YA RUBANGO : « A la redécouverte de ZAMENGA... Au-delà de ZAMENGA » in *Les pratiques discursives du Congo-Belge au Congo-Kinshasa...*, Op. Cit., pp. 197-224. C'est moi qui souligne.

Ensuite ou surtout, qu'on ne s'y prenne finalement : Zamenga affiche plusieurs faces. *L'homme comique*, qui rit et fait rire à gorge déployée, au prix, parfois d'une imagination démesurée, de description de scènes invraisemblables, est également un *homme qui pense intensément pour son propre compte et celui de sa famille, de sa société, de sa race, de son continent et de son espèce* ; un *homme grave* qui invite tout lecteur à la méditation ; un *homme qui fustige les médiocrités et les tricheries*, un *homme qui croit dans l'avènement d'un humanisme planétaire...un homme viscéralement attaché à la culture africaine en général et à sa culture Kongo en particulier*.

Au regard des exigences de la sociologie praxéologique (Cf. point 2.2.2.), du principe théorique de la transmutation de la dialectique des langages, des consciences et d'actions de classe dans un système social, du tableau de la transmutation praxéo-symbolique, du tableau de la transmutation praxéo-littéraire (Cf. point 2.2.3.) ainsi que du principe méthodologique de l'énergie consociologique concentrée (Cf. 2.3.1.2.), Zamenga me semble, au-delà de son déficit stylistique, narratif et esthétique, nager dans les méandres, dans les vagues de la « littérature praxéologique, cette « littérature sociale » dont j'ai parlé.

C'est un écrivain - artiste - chercheur - acteur - critique - éveillé de conscience, un « agitateur socio-politique utile, positif » et non un « danger public », un « écrivain populaire relativement dangereux », comme d'aucuns l'affirment (dont NYUNDA YA RUBANGO).

2.4.2. KABEYA MUKAMBA et la littérature praxéologique⁽¹³⁾

Comme je l'ai mentionné plus haut (Cf. point 2.2.3.), cet auteur, *littéraire et critique littéraire praxéologues*, est parvenu à classer certains auteurs d'œuvres littéraires dans les catégories d'« engagements affirmatifs ou critiques » à partir de la « nature – sens » des thématiques (génélexémiques affirmatives ou critiques) exploitées, en prenant soin de faire ressortir les possibilités des niveaux de conscience de classe et des types d'actions conflictuelles que la consommation de leurs œuvres peut développer chez les lecteurs ou auditeurs.

Ainsi, analysant les thèmes d'*oppression* et de la *violence* tels qu'exploités par les auteurs de *Germination*⁽¹⁴⁾, il a abouti à la classification suivante :

1. Du côté de l'*engagement affirmatif* :
 - Le poète Kalombo Ilunga (dans son poème *Libérer le verbe*) comme *Auteur Social* ;
2. Du côté de l'*engagement critique* :
 - Le poète Tshitungu Nkongolo (dans *Paroles*) comme *Auteur social* ;
 - Tshidibi Tshiakandu (dans *Le Sourd*) comme *Auteur social* ;
 - Kabeya Mukamba (dans *Jeunesse parle*) comme *Auteur social* ;
 - Mwamba Mutshipayi (dans *Liberté*) comme *Auteur politique* ;
 - Kiluba Mwika (dans *Monsieur le Pen*) comme *Auteur social*.

Quant aux thèmes d'*amour* et de *libération* :

Tous les auteurs sont classés dans la catégorie des *engagements critiques*, mais comme *Auteurs sociaux* : les poètes Kibambi Nsangwa (dans *Mushiya, Comme ces deux-là et Un mot*), Kiluba Mwika (dans *Afrika*), Wenu Bekere (dans *Carnage au Cap*) et Mutenke Ngoy Maite (dans *Mupenzi*).

Toutefois, précise KABEYA, pour être véritablement « *auteur historique* », l'écrivain doit savoir initier ou s'impliquer consciemment dans *les actions de libération et de développement sur le terrain, ensemble avec les peuples victimes des injustices sociales, de l'oppression et de la violence*.

En définitive, ce sont les *objectifs déclarés de l'écrivain*, les *moyens* ou *actions* préconisés par lui, pour lui et pour ses *lecteurs*, afin d'atteindre ces objectifs ; *ses attitudes et comportements sur le terrain* face à ces mêmes objectifs, qui déterminent sa *catégorisation dans la classification des auteurs* ainsi que *la nature ou le sens praxéologique (à la fois signification et orientation) de son discours littéraire*⁽¹⁵⁾.

En somme, affirme cet auteur, la majorité d'auteurs des poèmes publiés dans le recueil *GERMINATION* sont dans *l'engagement critique*. C'est-à-dire qu'*ils veulent le changement socio-politique du*

⁽¹³⁾ Lire son « Article cité » in KILANGA M. (s. dir) et Al : Op. Cit, pp. 157-193.

⁽¹⁴⁾ KILANGA et KEBA : « Germination. Anthologie de jeunes poètes du Shaba » in *MWANA SHABA JUNIOR*, n° 357-358, Nov-Déc 1988, p. 11

⁽¹⁵⁾ KABEYA M : « Art. cit », p. 188. C'est moi qui souligne.

Zaire, mais malheureusement, leurs auteurs s'y prennent mal. En effet, les thématiques qu'ils exploitent ne peuvent susciter que des actions de crise, telles que des manifestations des rues, des productions des tracts, des pillages qui sont toutes des actions éphémères et vite récupérables ou facilement réprimables par le pouvoir⁽¹⁶⁾.

Cette littérature praxéologique, en tant que « socio-littérature » rejoint dans certains de ses aspects l'anthropologie de l'écriture.

2.4.3. Robert LAFONT et Compagnie, l'Anthropologie de l'écriture et la socio-littérature

A en croire Isabelle RIEUSSET (de l'équipe de recherche dirigée par R. LAFONT), « dans l'écriture, le sujet est invité à rentrer dans le temps de la fiction. Ecrire, en effet, c'est vouloir communiquer avec un destinataire absent.

Dans l'écriture, l'absence, c'est le lieu même de la communication... Le sujet de la lettre est en attente d'être tant qu'il n'a pas trouvé de destinataire. Le sujet de l'écriture n'est pleinement réalisé que lorsqu'il y a eu à la fois écriture et lecture. Si le destinataire peut déchiffrer le message, ce n'est qu'en se plongeant dans le temps de l'énonciation où ce message a été écrit.

Ecrire, c'est s'abstraire du temps présent, pour donner lieu à un autre temps, où le sujet s'abîme pour atteindre un autre sujet.

C'est en ce sens que l'on peut dire que toute écriture a structure de fiction. Elle oblige le sujet à s'absenter de son être-là, pour disparaître dans une autre dimension, où l'absence est le lieu même de la communication »⁽¹⁷⁾.

Cette pensée nous amène à comprendre l'avantage de l'anthropologie de l'écriture pour des études praxéologiques des productions langagières. Cet avantage tient à sa *transdisciplinarité* car, elle est née au carrefour des enseignements de la sociologie, de la sémiologie, de la sociolinguistique, de la psychanalyse, de l'histoire des écritures et de la praxématique⁽¹⁸⁾.

Au regard de ce qui précède, dans la production du *sens praxéologique* du discours littéraire, il convient de souligner l'importance déterminante des variables suivantes :

1. L'interaction socio-symbolique de l'auteur praxéologue et de son destinataire présent ou absent (potentiel) ;
2. Les réactions critiques, positives ou négatives des destinataires.

A cet effet, l'auteur des œuvres scientifiques et littéraires doit être fier, se réjouir lorsque celles-ci induisent des réactions ou critiques car, c'est le prix de sa *réalisation ou son accomplissement humain, social, scientifique ou littéraire*. Les éviter consacre la crise de toutes ces pratiques discursives ainsi que la « mort » du sujet de l'écriture. Conséquemment, ce dernier doit non seulement savoir répondre aux aspirations et besoins des consommateurs discursifs, mais aussi doit-il être en mesure de les susciter ou les créer afin que ses œuvres une fois produites soient facilement écoulées et productives.

Ces variables ne trouvent leur sens opérationnel qu'insérées dans le champ opératoire du *principe méthodologique directeur de la praxéologie interdiscursive*, à savoir l'*intersubjectivité symbolique* (Cf. point 2.3.1.1.).

En somme, il ressort de la conception lafontienne de *la mort du sujet de l'écriture* (mort temporaire, provisoire) que si un texte littéraire ou autre n'est pas lu entre autres à cause de ce que j'appelle la « *textophobie idéologique* »⁽¹⁹⁾, le sujet de l'écriture est condamné à une mort-absence (par fiction) durable, à une réalisation partielle, à mi-chemin.

⁽¹⁶⁾ Idem, pp. 188-189.

⁽¹⁷⁾ LAFONT, R. (s.dir) et Al : *Anthropologie de l'écriture*, Paris : Centre Georges Pompidou - CCI, 1984, p. 124. C'est moi qui souligne.

⁽¹⁸⁾ - Idem, pp. 7-8 et 4^e page de la couverture. C'est moi qui souligne.

- BARBERIS, J-M. et Al : *Concepts de la praxématique*, op.cit., p. 101. C'est moi qui souligne.

⁽¹⁹⁾ La *Bibliothécophobie ou la textophobie idéologique* est cette haine ou cette allergie à fréquenter les bibliothèques ou à lire certains textes pour des raisons idéologiques subjectives (raciales, tribales, politiques, religieuses, etc.) Lire mon article « Problématique de la culture de la lecture chez l'étudiant congolais. Contribution à la praxéologie de la lecture » in *Recherches Linguistiques et Littéraires*, n° 7, Presses Universitaires de Lubumbashi, Août 1999, pp. 201-202.

Autrement dit, j'estime que *l'intensité ou la fréquence de la lecture des œuvres littéraires ou autres détermine, pour chaque auteur, la durée de sa « vie » ou de sa « mort » (sociales et artistiques), donc le degré de sa réalisation sociale et artistique.*

C'est pourquoi dans la perspective de l' « *économie littéraire praxéologique* », en vue d'atteindre une « *productivité littéraire* » maximale, il faut :

1. combattre certaines pesanteurs psychologiques telles que la « *bibliothécophobie* » et la « *textophobie* » sous toutes ses formes ;
2. promouvoir la « *culture de la lecture* » chez les consommateurs potentiels de l'écriture au regard des exigences de ce que j'appelle *la praxéologie et l'économie scripturales et lectorales*⁽²⁰⁾.
3. favoriser et garantir une « *transmutation praxéo-littéraire* » (F.-H. KABEYA MUKAMBA) *émancipatoire*.

Dans cette nouvelle vision des choses, l' « *écriture écosystémique* » (écosystème considéré comme texte à lire, à décoder) et l' « *écriture sociétale ou socio-systémique* » (société considérée comme texte à lire, à décoder) en tant que *traces socio-historiques et spirituelles*, constituent un dépôt des thèmes diversifiés à exploiter, une source féconde d'inspiration pour *le littéraire praxéologue*⁽²¹⁾ dont l'objectif final est de produire *une transmutation positive des consciences et praxis de ses lecteurs et auditeurs pour leur libération des servitudes existentielles.*

A ce sujet, *la praxéologie kambajienne du langage, la praxéologie interdiscursive, la socio-littérature ou la littérature praxéologique, la sociologie praxéologique et l'anthropologie de l'écriture se retrouvent et se fécondent dialectiquement dans l'espace interactionnel des praxis socio-langagières, verbales, scripturales...* En effet, pour I. RIEUSSET et les autres auteurs de l'anthropologie de l'écriture, « ...La lettre, qui est un assemblage, nécessite elle aussi une perte. *Pour que le mouvement de la signification ait lieu, il faut que le sujet accepte de se perdre dans la lettre... Si le sujet se perd dans l'écriture, c'est pour pouvoir rejoindre, à travers l'absence, son destinataire. Toute écriture est une traversée du sujet, vers le destinataire. Pour qu'elle ait lieu, le sujet doit se perdre dans le mouvement de la lettre.* Mais ce mouvement ne s'arrête pas lorsqu'il atteint le destinataire. Il reste un excès de l'énonciation : « l'être tremble de la vacillation qui lui revient de son propre énoncé » (J. LACAN, 1966). *Pour avoir posé son destinataire comme l'objet de son désir, le sujet s'est perdu dans la mort d'une traversée, qui lui revient sous la forme d'une mise en abyme, où il découvre en lui la cause de son désir. Le sujet est donc traversé par la chute de l'objet de son désir qui le met en abyme, le refend, et le soumet à ce mouvement de vacillation entre l'absence et la présence.* Que ce mouvement se joue dans le style, c'est-à-dire dans ce qui de l'écriture est la marque propre du sujet, montre que *le véritable écrivain est non pas celui qui revendique la signature d'un texte, sa propriété, mais celui qui risque son sujet dans l'aventure de son désir, où il se perd dans le texte. C'est par la perte que le sujet peut véritablement co-naître à la cause de son désir, en recevant l'effet en retour de son écriture qui le met en abyme...*⁽²²⁾.

2.4.4. François-Xavier KITENGE BIN MAKENGO, un écrivain praxéologue

Cet auteur me semble être susceptible d'être considéré comme ce « *véritable écrivain* » dont a parlé Isabelle RIEUSSET ci-dessus, un « *auteur historique* » (d'après F.-H. KABEYA MUKAMBA), mieux un « *écrivain praxéologue* » *conscient de ses responsabilités littéraires, morales, socio-politiques et économiques*, au regard des exigences de *la sociologie et la littérature praxéologiques* telles que définies aux points 2.2. et 2.4.2.

⁽²⁰⁾ Lire mon article précité.

⁽²¹⁾ Lire mon article « Libertés et responsabilités de l'écrivain praxéologue au Katanga » in *Recherches Linguistiques et Littéraires*, op.cit., PP 151-156.

- *Ecriture écosystémique, écriture Sociétale ou socio-systémique et écriture linguistique ou langagière* (système des lettres ou des signes) en tant que *traces socio-historiques et spirituelles* porteuses de la marque du *Sujet absolu* et de celle du *Sujet humain*, constituent ensemble ce que je nomme l' « **écriture praxéologique** ».

⁽²²⁾ Lire ses travaux suivants :

- KAD I : *La chute du bandeau*, Likasi : Editions Umtu Coll. « Maadibisho », 1980 (Roman).
 - KITENGE B.M : *Discours sur la paix*, Likasi : Editions F.X.KITENGE, Coll. « Connaître », 1997.
 - Dr. KITENGE B.M., F.-X. : *Peuple Congolais, Voici le Multipolarisme : Une hypothèse idéologique pour le changement*, Kolwezi : Editions F.-X.
 KITENGE, Coll. « Connaître », 2004.

Je lui reconnais ces statuts pour les raisons suivantes :

1. la diversification de *ses écrits* (roman, essai...) et de *sa thématique socio-littéraire* (régime politique, paix, idéologie, violence, misère, tribalisme, forme de l'Etat...);
2. les *objectifs* qu'il poursuit (Etat de droit, nouvel ordre social de justice national et international, partage équitable des richesses, paix nationale et mondiale, unité nationale et mondiale dans le respect de la diversité et des différences, etc) et les *moyens préconisés* (cohabitation pacifique de différentes communautés, régime démocratique, forme de l'Etat entitariste, harmonie interstructurelle, rationalisation, multilatérisme, multipolarisme, etc);
3. *son engagement-intervention sur le terrain* (entre autres par des publications, des lettres ou pétitions envoyées à certains dirigeants politiques nationaux et mondiaux, la création à Kolwezi d'un groupe de réflexion et d'action dénommé Miroir Du Peuple (M.D.P.)²³, etc);
4. *sa vision prospectiviste* (avec la proposition ou l'élaboration d'un modèle de société fondé sur l'idéologie multipolariste à partir des leçons tirées des expériences socio-politiques, économiques et culturelles congolaises passées...).

C'est ce qui justifie ma prise de position en affirmant, dans ma post-face à son dernier ouvrage publié récemment (novembre 2004), ce qui suit :

« *Le multipolarisme*, articulé au "*tribuïsme*" (KAMBAJI) et au "*multiculturalisme*" (TOURAINÉ), me semble être un projet sociétal, un programme idéologique à encourager pour la construction de la III^e République. Le débat reste ouvert.

Saluons et louons le courage scientifique et le sens épistémologique innovateur de Kitenge qui...(a proposé) un modèle idéologique applicable. Il s'est révélé *chercheur praxéologue, un homme de terrain* nourri d'expériences individuelles et collectives riches. En somme, paix, démocratie, liberté, égalité, justice distributive, prospérité de tous, cohabitation de tous, unité dans la diversité..., voilà les termes qui traduisent son univers intellectuel et émotionnel.

Par cette étude, *il invite le peuple congolais à sortir de la résignation, de la passivité et du désespoir; à opérer avec lui* ce que j'appelle les « ruptures épistémologique, gnoséologique et praxéologique » pour promouvoir *la culture de la paix, de la démocratie et du développement* dans notre pays et dans la société-monde. Pour ce faire, l'acquisition d'une *conscience critique* et la production *des praxis inventives et créatrices* sont un impératif et un défi à relever. Oui, l'espoir nous est permis... »²⁴

2.4.5. *Quelques travaux réalisés dans la perspective de l'interdisciplinarité Sociologie-Littérature*

Depuis 1986, soit un an après la soutenance publique de ma thèse de doctorat relative aux premières formulations de la praxéologie sociologique, j'ai initié et dirigé des études sociologiques praxéologiques des pratiques discursives diversifiées dont certains genres littéraires, notamment ce que R. LAFONT et ses compagnons appellent « *l'écriture cinématographique, l'écriture musicale, l'écriture journalistique...* »²⁵, sans oublier l'écriture *théâtrale*. Citons à titre illustratif :

1. KABEYA MPENZA : *De la critique de la musique zaïroise moderne comme production discursive*, Mémoire de Licence en Sociologie, Université de Lubumbashi, 1987 (inédit).
2. NDAY WA MANDE : *De la violence du discours du septième art à la reproduction de la crise de l'homme et de la société zaïrois. Enquêtes menées dans la ville de Lubumbashi,...*, 1989 (inédit).
3. MUYA T : *De la symbolique du sketch « Mufwankolo ». Une contribution à l'intelligibilité praxéologique de la crise zaïroise...*, 1989 (inédit).
4. MUPENDA M : *Le langage de la presse et l'idéologie - marchandise au Zaïre...*, 1989 (inédit).

²³ D'après ses fondateurs, **Miroir Du Peuple** est une O.N.G. dont l'objectif principal est l'éducation citoyenne de la population pour la prise de conscience de ses responsabilités dans la communauté (**Entretien avec F.-X. KITENGE, Dimanche 23/01/2005**). A cette occasion, KITENGE m'annoncera qu'à l'assemblée générale de cette ONG qui s'était tenue ce même dimanche, mes néologismes « **tribuïsme** » et « **nationisme** » venaient d'être adoptés.

²⁴ KAMBAJI W.K. G.-Ch : Post-face à KITENGE B.M.F.-X: *Peuple Congolais...*, op.cit., pp 149-150

²⁵ LAFONT, R. (s.dir) et Al. : Op.cit., p. 4 de la couverture. C'est moi qui souligne

En dehors de ces œuvres de *sociologie du discours littéraire*, j'ai déjà mentionné plus haut l'article de F.-H. KABEYA MUKAMBA : « *Littérature praxéologique et Développement au Zaïre* » (Cf. points 2.2.3. et 2.4.2.).

Il convient de rappeler aussi mes deux articles déjà cités, publiés dans *Recherches Linguistiques et Littéraires*, n° 7, une revue spécialisée du Centre de Recherche en Langues et Littératures Etrangères (CRELLE/Faculté des Lettres de l'UNILU) :

1. « Libertés et Responsabilités de l'Ecrivain Praxéologue au Katanga », pp. 151-156.
2. « Problématique de la culture de la lecture chez l'étudiant congolais. Contribution à la praxéologie de la lecture », pp. 197-205.

En conclusion, il convient de retenir que *la praxéologie sociologique* ou *le kambajisme* s'est avéré épistémologiquement, théoriquement, méthodologiquement et pratiquement *un paradigme*.

En effet, sa transdisciplinarité et son recours à l'interdisciplinarité comme démarche de production scientifique et comme pont de praxéologisation de la littérature « *science-art* » sont clairement apparus sur les plans épistémologique, théorique, méthodologique et expérimental.

Epistémologiquement, la diversité de ses sources de fécondation ou d'inspiration, particulièrement *la théorie interactionnelle de l'écrit littéraire* (M. BAKHTINE), ouvre la voie à l'épistémologie praxéologique de la « *science littéraire* ».

Sur le plan théorique et méthodologique, répondant aux impératifs de la *sociologie praxéologique* et de la *praxéologie interdiscursive*, *la littérature praxéologique* que j'ai qualifiée de « *socio-littérature* » ou de « *littérature sociale* », est une connaissance *existentielle, contingente, interventionniste et prospective*.

Au niveau expérimental, cette *science humaine et sociale* non seulement fait du *littéraire praxéologue un acteur ou opérateur* (social, politique, économique, culturel, historique...) capable de produire chez les consommateurs de ses œuvres des consciences critiques, lucides, éveillées et libératrices ainsi que des praxis inventives, créatrices d'un nouvel ordre social (national et mondial) fait de justice, d'équité et de paix ; mais aussi le rend-t-il *littérairement, scientifiquement, moralement, socialement, économiquement, politiquement et culturellement responsable* de ses œuvres, de ses actes sur le terrain pratique. Cette *nouvelle perspective émancipatoire de la littérature* se trouve déjà consciemment ou inconsciemment appliquée chez certains auteurs littéraires (dont, à titre exemplatif, F.-H. KABEYA MUKAMBA, F.-X. KITENGE BIN MAKENGO, ZAMENGA BATUKEZANGA...).

LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE ET PROGRES HUMAIN

**Kongo Tsakala,
Université de Lubumbashi**

Nous nous préoccupons, dans la présente communication, de montrer comment la littérature négro-africaine contribue au progrès humain d'une manière générale et à celui du Négro-africain en particulier.

I. Faits de littérature générale

1.1. La littérature et l'expérience humaine

L'homme nous apparaît comme un être complexe, dans la mesure où il participe simultanément à ces trois dimensions : le physique ou le somatique, le psychique et le spirituel.

Aspirant naturellement et de façon permanente au bonheur, il assimile celui-ci au degré de satisfaction de ses multiples besoins. Ainsi le corps physique est soumis à un certain nombre d'exigences pour son maintien et son entretien, notamment l'alimentation, l'habitat, l'habillement, les soins médicaux en cas de maladie. L'être psychique est appelé à satisfaire des besoins relatifs à sa personnalité en tant qu'individu autonome et d'autres relevant de sa culture (ex : la socialisation et l'éducation pour garantir cette dernière, l'instruction en vue d'une plus grande compétence d'action, d'adaptation et d'intégration à la vie, la quête de toutes sortes de plaisirs). Au niveau spirituel, l'homme moyen sait qu'il existe un Dieu auprès de qui il devra, le jour de la mort, rendre des comptes sur la manière dont il aura vécu dans son corps physique.

C'est justement autour de ces aspirations que surgissent les nombreux problèmes des hommes. Ces problèmes tissent la thématique de la littérature, laquelle s'offre justement comme l'une des solutions à certains de ces problèmes. Nous sommes revenu sur cet aspect au deuxième point de notre étude.

1.2. Universalité de la littérature

S'il est vrai que le roman et la nouvelle par exemple ont été inventés par l'Europe, il n'est pas faux de penser que la littérature, qu'elle soit écrite ou orale, est un problème universel, car elle se retrouve chez tous les peuples, même sous des formes et genres différents. Une société ignorant le théâtre ou la poésie développerait d'autres genres comme par exemple l'épopée, le récit royal, le conte, etc. C'est ainsi que, selon une nomenclature plus ou moins reconnue de tous, nous dénombrons aujourd'hui les littératures allemande, américaine, anglaise, arabe, chinoise, espagnole, hispano-américaine, grecque, hongroise, italienne, polonaise, japonaise, turque, hollandaise, portugaise, française, québécoise, russe, maghrébine, etc. Cette liste non exhaustive, du reste, donne une idée sur le caractère mondial de la production littéraire.

1.3. La nature du fait littéraire

Avant de définir la littérature, nous commençons par présenter ce qu'elle n'est pas, à savoir, la pseudo-littérature qui revêt deux principaux aspects :

La littérature qualifiée de « littérature d'idées » nommée ainsi par Julien BENDA, et la paralittérature.

La littérature d'idées ou intellectuelle ou encore intellectualiste n'utilise que le langage dénotatif ou discours formel (selon Marianne LEDERER). On le retrouve dans la communication courante, le discours scientifique, technique, administratif. Ce type de langage vise seulement l'information de la façon la plus claire possible. Il correspond, pour les textes, au degré zéro de l'écriture de Roland BARTHES.

Quant à la paralittérature, c'est d'elle que relèvent des genres comme le roman policier, la bande dessinée ou le roman illustré de planches photographiques (photo-roman). Les critiques littéraires excluent généralement ces productions (d'où le terme « paralittérature » ; étymologiquement : ce qui est à côté de la littérature), à cause du caractère transparent de leur style. On consomme ces œuvres juste pour se distraire, dans une sorte d'évasion lorsqu'on s'ennuie, en cherchant, d'un trait, à traverser toute l'histoire racontée. A ce moment-là, seules comptent la curiosité et l'intensité du suspens, et non les effets du surcodage stylistique recommandés en langage littéraire proprement dit.

Après la consommation de ces productions, on peut les brûler, car l'on aura reçu tout le contenu de leur message. Il serait inutile d'y revenir ; c'est pourquoi la plupart des spectateurs ne vont pas revoir plusieurs fois un même film, le suspens vécu lors de la première projection ne pouvant plus se manifester.

Revenant à la véritable littérature, nous avons commencé par nous interroger sur la nature de ce phénomène.

Le dictionnaire Larousse définit la littérature ainsi : « Ensemble des œuvres écrites d'un pays, d'une époque dans la mesure où, en plus de la communication qui s'établit avec celui qui les lit, elles portent la marque de préoccupations esthétiques, morales ou philosophiques (...) ».

Evidemment, cette définition ne concerne que la littérature écrite, alors qu'il existe aussi la littérature orale. Toutefois, elle nous édifie, du fait qu'elle cite l'aspect esthétique du discours littéraire.

Nous avons songé à approfondir notre connaissance de la littérature en essayant de saisir ses caractéristiques. En effet, à part la diversité des genres par lesquels elle s'exprime, la littérature se reconnaît aux cinq traits suivants :

- 1) la vocation,
- 2) l'intérêt humain,
- 3) la gratuité,
- 4) la fiction et
- 5) le travail de la forme.

Ces traits, nous les examinons chacun ci-dessous :

1) La vocation

Certes, la vocation intervient dans plusieurs domaines. A ce titre, elle n'est pas l'apanage de la littérature. Néanmoins, à propos de cet art, l'influence de la vocation paraît déterminante, car elle constitue l'élément essentiel commun à tous les écrivains.

En littérature, la vocation se conçoit comme l'élan irrésistible qui pousse une personne à s'exprimer au moyen de l'art littéraire, de manière orale ou écrite. La personne se livrant à la littérature y va par vocation qui devient bientôt une passion sentie comme une nécessité. L'on se dit à un moment qu'on ne saurait plus vivre sans écrire. C'est dans ce contexte, sans doute, que les Latins disaient : « Nascuntur poetae, fiunt oratores » (l'on naît poète, mais l'on devient orateur). D'où peut-être aussi l'inexistence d'écoles propres à former des écrivains de talents. Ceux-ci se recrutent dans tous les milieux : politiciens, juristes, enseignants, journalistes, médecins, commerçants, ingénieurs, religieux, architectes, industriels, diplomates, pilotes de ligne, musiciens, magistrats, soldats, ouvriers et même prisonniers, peuvent produire des œuvres littéraires de qualité, tout en accomplissant leurs tâches habituelles.

Puisque la littérature peut toucher à titre soit de producteurs soit de consommateurs des personnes de conditions aussi variées, nous concluons qu'elle concerne l'homme dans ce qu'il a de profondément humain : la CONSCIENCE, identique chez tout le monde. Il s'agit donc là d'un indice important de l'universalité du fait littéraire.

2) L'intérêt humain

La littérature, spécialement la poésie, peut s'inspirer même de banalités comme un grondement de tonnerre, le vol d'un oiseau, le retrait d'une somme d'argent à la banque, etc. Mais, la plupart du temps, la littérature traite de sujets graves qui accaparent l'attention de l'homme, du fait qu'ils posent les problèmes les plus urgents et sérieux de son expérience terrestre, notamment ceux relatifs au manichéisme opposant le bien et le mal.

Pour cette raison, la littérature s'intéresse surtout à ce qui impressionne et marque l'homme.

3) La gratuité

Ce sont les deux motifs précédents à côté de bien d'autres, qui poussent à engendrer une œuvre littéraire, et non une recherche d'argent ou d'avantage matériels divers ; quoique parfois l'écrivain bénéficie d'une rétribution liée à son travail (droit d'auteur, livres primés, prix à des concours, etc.).

A la vérité, ce ne sont là que des conséquences fortuites, et non des objectifs visés initialement par les auteurs.

4) La fiction

Hormis le roman historique qui se fonde sur des événements réels survenus au cours du temps, l'œuvre littéraire constitue un exposé sur des faits fictifs, en d'autres termes, un gros mensonge s'étalant sur des dizaines voire des centaines de pages imprimées. Nous affirmons cependant que ce mensonge passe pour une vérité, étant donné que le contenu de l'œuvre fait allusion à des situations réellement vécues par les hommes. Ainsi, ce mensonge n'est pas immoral comme celui gratuit, ordinaire ou stratégique. Etre écrivain c'est présenter par des récits faux des choses vraies.

5) Une forme élaborée

Le discours littéraire, en sa qualité d'œuvre d'art, requiert l'usage d'une langue de qualité. Il faut qu'il remplisse notamment les conditions suivantes :

- a. Une syntaxe correcte
- b. Un vocabulaire adéquat (termes précis et appropriés)
- c. L'adaptation de la langue aux genres littéraires :
 - Un style sobre, intellectuel et argumentatif convient à l'essai
 - L'usage de figures de style avec une très large place aux tropes ou langage imagé sera recommandé pour la poésie.
 - Le roman, la nouvelle et le théâtre, s'accommodent de ce même type de langage, mais avec plus de simplicité et de clarté. Nous conseillons aussi cette forme d'expression pour les genres mineurs tels que le conte, le proverbe ou le dicton, la généalogie, dans leurs transcriptions par exemple d'une langue congolaise au français.
 - Un style purement intellectuel, mais émaillé par moments de quelques figures de discours, serait le bienvenu à d'autres genres mineurs comme le journal intime, le journal de bord ou de campagne, à la biographie et à la généalogie.

Grosso modo, le style littéraire est un langage surcodé, plein de connotations (évoqueries, allusions, suggestions implicites). En d'autres termes, les mots ne recouvrent pas l'objet dont ils parlent, ils y introduisent simplement. C'est pourquoi le texte littéraire n'est jamais terminé : à chaque lecteur de le prolonger d'après ce qu'il peut en retenir, conformément à sa sensibilité, dans la mesure où il n'est pas conçu pour transmettre des messages clairs et précis et où, en conséquence, il joue sur le flou, le vague.

II. La littérature et le progrès humain

Par définition, le progrès consiste en un :

1. « Changement d'état d'un degré donné à un degré supérieur, allant dans le sens d'un accroissement, d'une extension, d'une amélioration (...) » ;
2. Acquisition de connaissances, de capacités par une personne (...) » (Larousse).

La recherche du progrès est l'un des idéaux humains essentiels. L'on veut par elle, obtenir le mieux-être. En une formule très simple, le progrès se conçoit comme un objectif précis selon lequel aujourd'hui doit être mieux qu'hier et demain meilleur qu'aujourd'hui. Le progrès suppose donc que l'homme est capable de marcher sur la ligne du temps en s'amendant continuellement, de sorte qu'il puisse un jour accéder à un bonheur toujours plus grand. Pour y parvenir, les humains mobilisent maintes stratégies qui ne s'avèrent pas nécessairement bonnes tant au point de vue moral qu'à celui de leur efficacité. C'est parmi elles que nous comptons les arts en général dont la littérature en particulier.

Dans notre vie courante, le progrès est souvent évoqué sous ses aspects matériels plus perceptibles ; par exemple du côté économique, industriel, sportif, scientifique, scolaire, etc. Le progrès strictement humain, quant à lui, est rarement évoqué, étant plus subtil. Certains contestent même son existence. Ils arguent que si l'homme a su réaliser des prouesses sur les plans scientifique, industriel, technologique, il n'en a rien été au point de vue vraiment humain, c'est-à-dire moral, spirituel : le mensonge, la haine, la jalousie, la cupidité, la perfidie, etc. sont aussi vivaces dans le psychisme de certains contemporains du vingt et unième siècle qu'ils se manifestaient à l'époque si reculée d'Abraham ou de Noé. Cela étant, à quoi bon parler de progrès humain ? n'est-ce pas là une utopie ? se demanderait-on, surtout lorsque l'on constate une alternance quasi inexpugnable des moments de paix et ceux de guerre, et que, de ce fait, l'on confirme la place de l'agressivité inéluctable des hommes au tréfonds de leur être.

Nous croyons, toutefois, que cette négation absolue du progrès humain devrait être nuancée, dans la mesure où, malgré l'inamovibilité de leur nature de base (sentiments, instincts, passions, émotions, besoins naturels et biologiques) l'on note quand même une évolution collective relativement importante des mentalités chez des groupes humains. Cela se constate notamment dans le développement des civilisations et le raffinement de quelques mœurs dont il s'accompagne. Nous citons à ce propos entre autres faits la réprobation de l'inceste, la lutte acharnée de certains Etats contre la peine de mort, l'analphabétisme, l'insalubrité, les régimes politiques dictatoriaux, la condamnation et l'abandon progressif de la polygamie officielle, de l'excision de jeunes filles, etc.

Ce sont certainement là des indices et même de preuves de progrès humain, même si l'on déplore encore quelques cas isolés de marginaux et exaltés qui tuent, volent, violent, incendient, trahissent ou se livrent à d'autres actions nocives. Ces comportements ne peuvent pas bloquer toute la machine en marche vers le progrès humain. Nous assistons déjà à des mutations positives remarquables qui laissent présager un avenir

prometteur à grande échelle, sinon pour toute l'humanité du moins pour quelques individus. Les féministes par exemple ont réussi à arracher plusieurs acquis à l'avantage des femmes : culpabilisation universelle des violences et harcèlement sexuels, y compris les brutalités conjugales, campagnes de sensibilisation des différents législateurs pour que soient garanties les mêmes chances d'accès à l'emploi et aux avantages subséquents, du moment que les hommes et les femmes occupent des postes similaires. Ceci requiert une intensification de la campagne de scolarisation des jeunes filles et femmes. Plus près de nous, au début de novembre 2004, le maire de la ville de Lubumbashi a mis en garde les fanatiques du football Club (FC) Lupopo et du Tout-Puissant Mazembe contre les désordres dont ils se rendent souvent coupables lors des rencontres entre ces deux équipes rivales de grande réputation nationale.

Toutes ces démarches s'inscrivent dans une sorte de programme à court, à moyen et à long terme qui nécessite une formation de l'homme. Celle-ci, qu'elle soit technologique, financière, scolaire, militaire, sportive, religieuse ou de type traditionnel, sollicite quelques préalables comme :

- 1) la reconnaissance de la valeur de cette formation,
- 2) la disponibilité à y souscrire,
- 3) les stratégies appropriées ou la mise en branle de mécanismes débouchant sur l'information et la transformation des masses. Nous citons expressément ici les mass média, l'éducation en général et l'instruction en particulier,
- 4) la volonté manifeste des hommes politiques d'adopter des modes de gestion plus rationnels, transparents et fructueux, capables d'assurer la paix, le développement et le bien-être de leurs administrés.

Les quatre préalables ci-dessus possèdent, selon nous, un soubassement commun : la conscience. Or la littérature paraît fortement impliquée par cette fondation, vu qu'elle interpelle l'homme dans son élément le plus intime : l'être intérieur.

Concrètement, cela se passe de la manière suivante. Un lecteur ouvre et lit une nouvelle de l'auteur X et un roman de l'écrivain Y. A la fin de la lecture du texte, il est informé d'un certain nombre de faits et situations réels ou vraisemblables. Au moment où il parcourt le livre, il s'oublie pour se retrouver provisoirement dans la peau des personnages dont il découvre l'histoire, quelle que soit la nature de ces derniers (héros extraordinaires, demi-dieux mythiques ou hommes ordinaires, membres de la piètre condition humaine). A ce moment-là, il cesse d'exister en tant qu'individu. Mais à la fin de cette randonnée, le consommateur de l'œuvre littéraire écrite, outre la délectation purement esthétique dont il a pu jouir si le livre lui a plu, revient à lui-même et compare son expérience personnelle à celle qu'il a tantôt découverte à travers la succession des pages. De cette confrontation du réel (son état, ses actions) et du fictif (les péripéties de l'œuvre consommée) découle une auto-évaluation, un examen de conscience rigoureusement infaillible et imposant qui montre au lecteur ce qu'il est ou ce qu'il doit faire, dans son intérêt. Souvent, il reconnaîtra sans peine le bien à côté du mal (le manichéisme fondamental), et optera pour l'un ou pour l'autre (généralement pour le premier), nonobstant la relativité qui, selon les cultures, affecte ces deux notions opposées.

Il semble dès lors que la fonction primordiale de la littérature est d'alerter d'une manière pressante et irrésistible la conscience de la personne, lui intimant l'ordre d'éviter le mal et de pratiquer le bien.

De ce fait, la littérature devient une sorte de religion profane, car l'auteur comme le consommateur de la littérature, se trouvent attirés vers le développement au sens de la grandeur morale, base du progrès matériel et spirituel véritable, ainsi que la joie de vivre, facteur de l'équilibre psychique ou de la paix du cœur, moteurs du progrès.

En second lieu, en s'adressant de façon intime à notre conscience lorsque nous lisons un roman, un conte, un poème, à partir de la thématique manichéiste qu'elle nous insinue toujours, la littérature nous laisse complètement nu devant notre conscience et nous force à choisir le camp du Bien ou au contraire celui du Mal.

Le procédé que les bons écrivains emploient pour nous amener à ce résultat est le suivant :

- 1) créer l'illusion de la vraisemblance des faits concernant autrui (les personnages fictifs) dont nous pourrions néanmoins tenir la place),
- 2) monter le récit d'une manière très importante ample pour justement étoffer la densité de la vraisemblance,
- 3) provoquer le suspens. Celui-ci est une étape, parce qu'en attendant l'issue de l'histoire ou des épisodes exposés, nous aurons déjà opté pour une voie (le Bien) ou pour une autre (son contraire). Le moment de suspens détermine le consommateur de l'œuvre littéraire à désirer, aimer et à soutenir profondément le Bien pour flétrir le Mal. En effet, le suspens donne à ce consommateur le temps de vivre en détails le mouvement du récit et l'opportunité ou les raisons de justifier son option.

Plus que toute autre activité artistique comme par exemple le cinéma, la photographie, la danse, ou autres arts du spectacle, la musique, l'architecture, la peinture, le dessin, etc., la littérature nous semble la seule capable de se saisir de son consommateur dans une étreinte aussi puissante, de sorte que nous ne croyons pas exagéré d'affirmer que si le lecteur absorbe l'œuvre en lisant, celle-ci, à son tour, accapare son consommateur, surtout lorsque nous savons que le lecteur peut, à volonté, relire autant de fois qu'il veut, telle ou telle œuvre

dont il ne devra jamais, par prudence, avoir la prétention d'épuiser le message ou le contenu. Seule la littérature jouit de cette possibilité.

La littérature nous apparaît ainsi comme un art situé à la racine même de la personnalité humaine. C'est pourquoi elle est non seulement une religion profane comme nous l'avons signalé plus haut, mais en plus, une véritable école de la vie, malgré qu'il n'existe pas de système d'enseignement propre à former les écrivains.

La conscience fonde le progrès, dans la mesure où celui-ci naît des facteurs tels que

- 1) la volonté qui soutient l'état ou l'action,
- 2) la discipline, garde-fou pour la vie en société, si l'on est nanti d'intentions constructives,
- 3) le sens de la justice,
- 4) la modestie et
- 5) la foi en l'avenir

Les deux premières exigences (la volonté et la discipline) favorisent la conformité à l'éthique ou la bonne conduite et l'amour du travail utile, productif ou rentable, un atout du progrès et de la joie de vivre.

Le troisième facteur, la justice, entretient chez l'homme l'amour et la recherche de la vérité (ou du vrai). Il sera alors prêt à reconnaître ses droits et devoirs, ainsi que ceux des autres. Il saura par exemple que ses droits s'arrêtent là où commencent ceux d'autrui, d'où il respectera la vie du prochain, les biens et intérêts de ce dernier. Cela est de nature à valoriser le sens de responsabilité, de l'honnêteté, l'équité, la probité qui empêcheront l'individu, spécialement le responsable et gestionnaire de fonds publics, de confondre sa poche et la caisse de l'Etat mise à sa disposition. Nul en effet, n'ignore qu'aucune forme de progrès n'est envisageable dans un milieu où règnent l'arbitraire et la loi de la jungle. Grâce à la modestie, nous pourrions cultiver la tolérance, en devenant conscient de nos propres limites et des mérites des autres, de sorte que nous arrivions à admettre le meilleur. La foi en l'avenir, enfin, nous stimule à l'action soutenue, à l'exécution des plans arrêtés en vue du progrès de la société.

La littérature passe pour cela à nos yeux, pour une activité multidimensionnelle à la fois artistique (au départ), sociologique, philosophique, spirituelle et finalement existentielle. Car seul un homme valide (santé somatique et psycho-mentale), peut travailler, accepter d'affronter la dure existence, songer à l'avenir et donc au progrès.

Outre cet éminent rôle joué par la littérature universelle dans la construction de la société humaine, nous tournons ci-après vers l'apport singulier de la littérature d'Afrique noire à cette œuvre grandiose. C'est l'objet de la troisième et dernière articulation de notre conférence.

III. Contribution de la littérature négro-africaine au progrès humain

Nous précisons, d'entrée de jeu, que la littérature négro-africaine sert, à première vue, ses consommateurs les plus motivés, en l'occurrence les personnes de race noire d'Afrique ou de la diaspora nègre.

Il nous semble approprié de signaler comment elle s'y prend à partir de chacune de ses spécialités. En effet, si l'on évoque la littérature négro-africaine en général et celle d'expression française en particulier, c'est qu'on doit être déjà parvenu à percevoir la portée de ces expressions littéraires, c'est-à-dire de la singularité de cette littérature. Et sans prétendre avoir cerné complètement les facettes de ladite littérature, nous avons tenté d'en relever les points saillants ci-dessous susceptibles d'aider au progrès de l'humanité en générale et précisément des Négro-Africains. La production littéraire que nous examinons se présente comme :

- a. une littérature orale en langues africaines : sa double fonction est d'informer et d'éduquer.
- b. une littérature écrite (celle d'expression française). Elle porte les caractéristiques suivantes :
 - 1° une littérature d'épanchement lyrique (surtout la poésie).
 - 2° une littérature d'éducation (ou pédagogique).

Elle exploite des genres mineurs : contes, proverbes, récits royaux, généalogies, etc., et d'autres comme :

- l'épopée : le but visé ici est de perpétuer le souvenir d'un passé glorieux (un eldorado disparu) laissant une part très large aux exploits militaires retentissants
- le théâtre
- le roman et
- la nouvelle

Ces trois derniers genres traitent de faits divers et d'autres liés à la condition humaine. C'est au moyen de ces genres que les auteurs négro-africains produisent une littérature de combat en vue de l'émancipation totale des peuples victimes de la dictature des nouveaux maîtres noirs installés au pouvoir au lendemain des indépendances. En cela, cette littérature joue un rôle de prévention, de mise en garde, de sonnette d'alarme chargé de détourner l'Afrique du chemin qui le mènerait à la dérive.

Il s'agit d'une littérature nettement engagée qui, loin de privilégier la côté distrayant de l'art, constitue plutôt une véritable arme de guerre destinée à la libération et au progrès.

Nous notons cependant que cette littérature politico-sociologique du développement n'est pas l'apanage des seuls écrivains négro-africains. Jean de la Fontaine stigmatisait déjà, en son temps, l'absolutisme de Louis XIV. Molière s'est moqué de la légèreté des mœurs de certains de ses contemporains français. A la même époque, de l'autre côté de la mer du Nord, l'Irlandais Jonathan Swift publiait Les voyages de Gulliver, une violente satire de sa société, pendant que trois siècles plus tard, le Tchèque Kafka, dans Le procès, dépeignait les abus du régime révolutionnaire des Bolcheviks naissants.

Tout compte fait, la particularité de la littérature négro-africaine par rapport à d'autres, est qu'elle accorde une plus grande part aux aspects socio-politiques signalés ci-haut, car ceux-ci sont considérés comme une question de vie ou de mort, et non de banals sujets d'actualité.

Nous concluons notre propos en affirmant que la littérature ne se prend pas pour l'unique instrument de progrès et de développement, mais force est de constater qu'elle y contribue de façon remarquable, parce qu'elle prédispose l'homme à la recherche du bien-être, grâce à la joie de vivre qui en résulte, à partir du plaisir de la consommation des œuvres. Elle interpelle sérieusement la conscience de l'homme et l'aide à se former, à s'éduquer au moyen de la correction morale qu'elle inspire.

Quant à la littérature négro-africaine, en tant qu'activité destinée à la lutte contre les vices des dirigeants (une de ses principales orientations thématiques), elle constitue un langage percutant orienté vers l'expression d'un message authentiquement révolutionnaire et salutaire. Or toute révolution responsable ouvre toujours la voie à une amélioration à un progrès. C'est donc en cela que la littérature négro-africaine d'expression française mérite notre attention.

MOTS DE CLOTURE**MOT DE REMECIEMENT DU DELEGUE DES INTERVENANTS EXTERIEURS*****Romould FONKOUA******Université Marc Bloch, Strasbourg II.***

- Monsieur le Secrétaire Général Académique représentant du Recteur de l'UNILU ;
- Monsieur le Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines ;
- Monsieur le Chef du Programme « Langue française, francophonie, diversité linguistique » de l'Agence Universitaire de la Francophonie ;
- Monsieur le Coordonnateur de CRITAOI ;
- Distingués invités ;

Au nom de tous les participants au Colloque qui s'est tenu à Lubumbashi du 26 au 28 janvier 2005, nous remercions les Autorités de l'Université et des Institutions pour leur soutien intellectuel et logistique à l'organisation de ce colloque.

Nous remercions particulièrement les Autorités de l'Université de Lubumbashi qui ont, par leur accueil chaleureux, permis aux uns de découvrir un espace historique africain, aux autres le retour au bercail, à d'autres encore le ressourcement dans la belle région du cuivre.

Nous remercions et félicitons chaleureusement les Professeurs Bwanga Zanzi et Amuri Mpala pour la qualité de l'organisation pratique de ce colloque et à travers eux tous les collègues de cette Université.

Nous remercions encore sincèrement les responsables de la logistique, ces petites mains dans l'ombre et, de rien sans qui rien n'est faisable ni possible.

Nous remercions enfin tous les Kassapards, ces oreilles ouvertes et attentives sans qui nos travaux et nos discours n'auraient aucun écho.

Nous formons le souhait que ces assises soient le point de départ d'un renouvellement du dynamisme dans le domaine des recherches en Littératures et en Sciences Humaines et Sociales.

Nous formons le souhait que le Campus de Lubumbashi retrouve la place première qu'il a occupée sur le plan de l'effervescence intellectuelle.

Nous formons encore le vœu que la qualité des travaux de ce colloque puisse susciter chez les étudiants de ce campus un intérêt critique : Qu'ils s'emparent de ses résultats, les critiquent et les prolongent pour faire de l'entreprise d'analyse littéraire un moyen de compréhension des sociétés africaines.

Fait à Lubumbashi, le 28 janvier 2005

MOT DU CLOTURE DU SECRETAIRE GENERAL REPRESENTANT LE RECTEUR EMPECHE

- Monsieur le Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines ;
- Monsieur le Chef du Programme « Langue française, francophonie, diversité linguistique » de l'Agence Universitaire de la Francophonie ;
- Monsieur le Coordonnateur de CRITAOI ;
- Distingués invités ;

Au nom de Monsieur le Recteur de l'Université de Lubumbashi empêché, je vous adresse mes salutations cordiales pour vous féliciter du travail abattu durant votre séjour dans cette ville universitaire congolaise et africaine, avec le souci majeur de dresser le bilan et dégager les perspectives de la littérature négro-africaine depuis 1960 à 2004. En vous adressant ces salutations doublées de vœux de bon retour, je déclare clos les travaux du Colloque international sur « 1960-2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine » et je vous remercie.

Fait à Lubumbashi, le 28 janvier 2005

RAPPORT GENERAL

Du 26 au 28 janvier 2005, il s'est tenu à Lubumbashi, sous les auspices du Département des Lettres et Civilisation Françaises de l'Université de Lubumbashi en partenariat avec CRITAOI (littérature CRITique de l'Afrique subsaharienne francophone et de l'Océan Indien), le Département de Lettres modernes de l'Université Marc Bloch de Strasbourg II, l'A.U.F. – Bureau Afrique Centrale et le Centre Wallonie Bruxelles de Kinshasa, un colloque international sur « **1960 – 2004, bilan et tendances de la littérature négro-africaine** »

Dans les lignes qui suivent, nous vous proposons le rapport général de ces assises articulé autour de quatre grands points, à savoir :

1. de l'organisation du Colloque
2. des participants au Colloque
3. des travaux proprement dits
4. du bilan, des tendances et des recommandations

I. ORGANISATION GENERALE DU COLLOQUE

1. Comité d'honneur et de soutien :

- **Président** : Le Recteur de l'Université de Lubumbashi, Professeur Kaumba Lufunda
- **Vice-président** : Le Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Professeur Fumuni Bikuri ;
- **Membres** : - Pr. Huit Mulongo Kalonda, Secrétaire Général Académique de l'Université de Lubumbashi.
- Pr Robert Mukuna Tshimpela, Vice-doyen chargé de la recherche.

2. Comité scientifique :

- Président : Pr Maurice Amuri Mpala, Coordonnateur de l'antenne CRITAOI de Lubumbashi.
- Premier Vice-président : Pr Pierre HALEN, Lettres Modernes/ Université de Metz;
- Rapporteur Général : Pr Jacques KEBA Tau, Université de Lubumbashi,
- Rapporteur Général Adjoint : CT Floribert Sakwa Lufwatula, Université de Lubumbashi,
- Membres : Pr Alexis Takizala Masoso (Université de Lubumbashi), Pr Astrid Berrier (Université du Québec à Montréal), Pr Mwamba Cabakulu (Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal), Pr Alain Sissao (Institut des Sciences de la Société / Ouagadougou), Pr. Mbuyamba Kankolongo (Université de Kinshasa), Pr. Valérien Dhedya Bugande (Université de Kisangani), Pr Jean René Achukani Okabo (Université de Lubumbashi), Pr Huit Mulongo Kalonda (Université de Lubumbashi), Pr. Maurice Muyaya Wetu (Université de Lubumbashi), Pr Biruru Jean-Paul (Université de Lubumbashi), Pr Nsanda Wameka, (Université de Lubumbashi), Pr. Tshiji Bampendi (Université de Lubumbashi)

3. Comité d'organisation :

Le Département des Lettres et Civilisation Françaises de l'Université de Lubumbashi, en partenariat avec CRITAOI (littérature CRITique de l'Afrique subsaharienne francophone et de l'Océan Indien), Département de Lettres Modernes, Université Marc Bloch de Strasbourg II, AUF-Bureau Afrique Centrale, le Centre Wallonie Bruxelles de Kinshasa.

Bureau du Comité d'organisation

- Président : Pr JP. Bwanga Zanzi, Université de Lubumbashi ;
- Vice-présidents : Pr. Jacques Keba Tau, Jean René Achukani Okabo et Patrice Nyembwe Tshikumambila ;
- Secrétaire : Pr. Maurice MUYAYA ;
- Secrétares Adjoints : Ass. Daniel Canda Kishala ; C.T. Cyprien Mutoba Kapoma, et Ass. Jean-Claude Mokit

4. Commission de Logistique

- Président : Pr. César NKUKU, Université de Lubumbashi ;
- Premier Vice-président : M. Motonobu Kasajima (Campus Numérique de Kinshasa) ;
- Deuxième Vice -président : Université Marc Bloch de Strasbourg ;
- Troisième Vice-président : M. Freddy Jacquet (Centre Wallonie Bruxelles de Kinshasa)
- Membres : Pr Jacky Mpungu, Pr MUKENDI Nkashama, Pr. Félix Ulombe Kaputu, Ass Jules Katumbwe Bin Mutindi, Ass. Robert Thindwa, Ass. Nathalie Mukadi Kabongo.
- Protocole /Unilu ;
- Mme Kabey (Gérante du Guest-house/Unilu) ;

II. DES PARTICIPANTS AU COLLOQUE

Ce Colloque a connu des participants venus de différents horizons dont voici la liste :

Afrique Subsaharienne

Burkina Faso

1. Alain Joseph Sissao, Enseignant-chercheur, Intitut des Sciences de Sociétés, Ouagadougou
2. Sanou Salaka, Enseignant-chercheur, Université de Ougadougou

Cameroun

3. Lat Soukabe M'bow, Directeur du Bureau Afrique Centrale de l'A.U.F.
4. Emmanuel Matateyou, Enseignant-chercheur, Université de Yaoundé I

Congo Démocratique

5. Fumuni Bikuri, Enseignant-Chercheur, Unilu
6. Mukuna Tshimpela, Enseignant-Chercheur, Unilu
7. François Abibi : Enseignant- chercheur, Université de Kisangani (Unikis)
8. Maurice Amuri : Enseignant- Chercheur, Unilu
9. Jano Bakasanda, Chercheur en formation, Pléiade Congolaise
10. Emmanuel Banywesize, Chercheur en formation, Unilu
11. J.P. Bwanga Zanzi, Enseignant-chercheur, Unilu
12. Daniel Canda, Chercheur en formation, Unilu
13. Valérien Dhedya, Enseignant- chercheur, Unikis
14. Nestor Diansonsisa, Chercheur en formation, Unilu
15. Ilunga Yolola, Chercheur en formation, Unilu
16. Fabien Kabeya, Chercheur en formation, Unilu
17. J.P. Kankwenda Odia, Chercheur en formation, Unilu
18. Jules Katumbwe, Chercheur en formation, Unilu
19. Kayembe Kabemba, Chercheur en formation, Unilu
20. Jacques Keba Tau, Enseignant-chercheur, Unilu
21. Marcel Kongo Tsakala, Chercheur en formation, Unilu
22. Christian Kunda, Chercheur en formation, Unilu
23. Albert Luboya Diambile, Enseignant- chercheur, Unilu
24. Makomo Makita, Chercheur en formation, ISP/Bukavu
25. Alphonse Mbuyamba, Enseignant-chercheur, Université de Kinshasa, Unikis
26. Esther Mujinga Sapato, Chercheur en formation, ISP/Lubumbashi
27. Huit Mulongo Kalonda, Enseignant-chercheur, Unilu
28. François Pamba, Enseignant-chercheur, ISP /Kananga
29. Shindano Mpoyo, Chercheur en formation, Unilu
30. J.C. Mokit Mwana Kitenge, Chercheur en formation, Unilu
31. Jacky Mpungu, Enseignant-chercheur, Unilu
32. Maurice Monsengo Vantibah, Chercheur en formation, ISES/Lubumbashi
33. Richard Mukendi Nkashama, Enseignant chercheur, Unilu
34. M. Mukendi, Expert de l'Enseignement Supérieure et Universitaire, Kinshasa
35. Jean René Achukani, Enseignant-chercheur, Unilu
36. Christophe Cassiau, Coopérant français à la Bibliothèque Nationale à Kinshasa
37. Hubert Maheu, Responsable de l'Espace francophone, Lubumbashi
38. Adnan Haddad, Enseignant chercheur, Unilu

39. Bakatumana Ntumba, Enseignant chercheur ISP/Lubumbashi
40. M. Kalimbye, Expert de l'Enseignement supérieure et universitaire, Kinshasa
41. Kizobo O'Bweng, Enseignant chercheur, Unilu
42. Kambaji Wa Kambaji, Enseignant chercheur, Unilu
43. Cidibi Ciakandu, Chercheur en formation, Unilu
44. Nathalie Mukadi Kabongo, Chercheuse en formation, Unilu
45. Olivier Nyembo, Chercheur en formation, Unilu
46. Pierre Banza, Chercheur en formation, Unilu
47. Maurice Muyaya Wetu, Enseignant-chercheur, Unilu
48. Patrice Nyembwe Tshikumambila, Enseignant chercheur, Unilu
49. Floribert Sakwa, Chercheur en formation, Unilu
50. Félix Ulombe, Enseignant-chercheur, Unilu
51. Honoré Ngoy Mwenze, Chercheur en formation, Unilu
52. Nsenga Kapole, Chercheur en formation, Unilu
53. Nkongolo Funkwa, Chercheur en formation, Unilu
54. Vincent Kabuya, Chercheur en formation, Unilu
55. Mutoke Tujibikile, Enseignant-chercheur, Unilu
56. François Mpamba, Enseignant-chercheur, Unilu

Congo Brazzaville

57. Alpha Noël Malonga, Enseignant-chercheur, Université Marien Ngouabi
58. Kadima Nzujji, Enseignant-chercheur, Université Marien Ngouabi

Swaziland

59. Katsuva Ngoloma, Enseignant chercheur, Université de Swaziland

Gabon

60. Magloire Ambourhouet, Enseignant-chercheur, Université Omar Bongo, Libreville
61. Géorice Berthin Madebe, Enseignant-chercheur, IRS/CENAREST, Libreville

Mali

62. Denis Douyon, Ecole Normale Supérieure, Université de Bamako

Sénégal

63. Mwamba Cabakulu, Enseignant-chercheur, Université Gaston Berger de Saint Louis
64. Mose Chimoun, Enseignant-Chercheur, Université Gaston Berger de Saint Louis

Europe de l'Ouest

France

65. EDEMA Atibakwa, Enseignant-chercheur, Villejuif, Paris
66. Brigitte Dodu, Enseignant-chercheur, Université Marc Bloch, Strasbourg II
67. Pierre Halen, Enseignant-chercheur, Université de Metz, Metz
68. Romuald Fonkoua, Enseignant-chercheur, Université Marc Bloch, Strasbourg II
69. Danièle Henky, Enseignante-chercheuse, Université de Metz, Metz

Canada

70. Patrick Chardenet, Chef de projet « Langue française, Francophonie et Diversité linguistique »
71. Astrid Berrier, Enseignante-chercheuse, Université du Québec à Montréal
72. Kapele Kapanga, Enseignant-chercheur, Université Laurentienne

USA

73. Jenny Chiwengo, Enseignante-chercheuse, Creighton University
74. Kasongo M. Kapanga, Enseignant-chercheur, University of Richmond

III. DES TRAVAUX PROPREMENT DITS

Ces travaux se sont étalés sur trois jours, du mercredi 26 au vendredi 28 janvier 2005. Ils se sont tenus à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, suivant le programme ci-après :

- 1^{ère} Journée : Mercredi 26 janvier 2005

a) Avant-midi : L'avant-midi de cette journée a été consacré à la cérémonie d'ouverture. Trois allocutions ont été prononcées

- 1^{ère} Allocation : Celle de Monsieur le Recteur de l'Université de Lubumbashi, le Professeur Kaumba Lufunda.
Après une réflexion philosophique autour de deux notions de salutation et de prière, l'orateur, comme pour communiquer la force de vie nécessaire aux assises tel que le veut la tradition africaine, a adressé ses salutations rectorales à la communauté des gens de lettres venus de tous les recoins de la francophonie et a suggéré aux chercheurs ainsi réunis par cette rencontre scientifique l'ouverture de nouvelles perspectives en prenant en compte une mine non encore exploitée par la critique littéraire africaine, à savoir la prière.
Il a ensuite souhaité plein succès aux travaux, la bienvenue et un bon séjour aux invités, avant de prononcer le traditionnel mot d'ouverture du colloque.
- La deuxième allocution a été prononcée par Monsieur le Doyen de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, le Professeur Fumuni Bikuri
Le Doyen de la Faculté s'est félicité qu'à la suite du colloque d'août 2004 organisé par le CERDAC, les présentes assises viennent confirmer la volonté des chercheurs locaux de renouer avec la tradition d'organisation des grandes rencontres internationales.
Il a ainsi exprimé sa gratitude vis-à-vis des participants, des orateurs et des autorités qui ont permis la tenue de cette manifestation.
Considérant que la littérature est le creuset et la matrice profonde qui détermine les comportements humains, il a relevé la pertinence du thème qui permettra de prendre la mesure actuelle de la littérature négro-africaine en ce moment précis de son histoire.
Pour terminer, il a souhaité, lui aussi, plein succès aux travaux et présenté nommément les invités extérieurs du colloque.
- La troisième allocution a été la lecture de l'argument du colloque par le Professeur J.P. Bwanga.
Après avoir évoqué la genèse du projet de ce colloque, Jean-Pierre Bwanga en a présenté l'argument en ces termes : « Les années 60 en Afrique subsaharienne ont marqué l'histoire par l'avènement à l'indépendance de plusieurs pays africains : la littérature a joué un grand rôle dans la prise de conscience des élites politico-sociales face aux exactions et autres méfaits du colonialisme
Passé l'effervescence des premières heures des indépendances, dans la majorité des pays, commencera le règne de la gestion carnassière. Là encore, les écrivains vont de nouveau monter au créneau pour fustiger tous ces travers sociaux.
Ce colloque se propose donc de dresser un bilan général de l'ensemble de la production littéraire négro-africaine, genre par genre, en vue de dégager les mythes majeurs de cette littérature, ses rapports avec une société en constante mutation, les métamorphoses de son écriture et de ses techniques littéraires.
Pour terminer, il a aussi souhaité succès aux travaux et présenté nommément les orateurs locaux.

Après la cérémonie d'ouverture, les participants ont été conviés à suivre deux communications en plénière, sous la modération du Professeur Alexis Takizala avec Cyprien Mutoba comme rapporteur.

La première conférence a été présentée par le Professeur Patrice Nyembwe, avec comme intitulé : « *Littérature africaine de langue française : flash sur quelques écrivains vedettes* »

L'orateur a présenté, comme échantillon, huit écrivains africains dont il a donné un certain nombre de caractéristiques. Il s'agit de :

1. Léopold Sédar Senghor, poète et essayiste, l'un des initiateurs de la négritude ;
2. Birago Diop, modèle des contenus traditionnels africains ;
3. Djibril Tamsir Niane, traducteur talentueux d'une épopée africaine ;
4. Yambo Ouloguem, romancier démythificateur d'un passé africain paradisiaque ;
5. et 6. Ferdinand Oyono et Mongo Beti, deux vedettes du roman anticolonial ;

7. Sony Labou Tansi, Chantre du droit de l'homme ;
8. Ilunga Kayombo, romancier et essayiste à la thématique très actuelle.

L'intervention de Patrice Nyembwe s'est voulu un bilan axé sur quelques tournées vers les nouvelles perspectives.

La deuxième conférence, celle du Professeur Pierre Halen, a porté sur « *la nouvelle perspective sur les littératures africaines francophones. Une analyse institutionnelle* »

La littérature est une pratique, mais aussi une institution. Les chercheurs en littérature africaine se sont davantage attachés à aborder la littérature pour ses aspects de témoignage et d'esthétique. L'orateur plaide pour un autre mode d'approche : l'analyse institutionnelle pour laquelle il a présenté six réalités fondamentales :

- 1) L'écrivain est un acteur parmi d'autres dans un monde où plusieurs partenaires sont en concurrence. Il y fait un parcours pour y obtenir une reconnaissance.
- 2) Il n'existe pas un seul champ littéraire, mais plusieurs avec des centres de légitimation. On écrit pour un champ particulier.
- 3) Il n'y a pas de valeur littéraire absolue. Il n'y a valeur littéraire que par rapport à un champ.
- 4) L'écrivain entrant dans un champ littéraire donné se propose une appartenance à une zone imaginaire d'identification.
- 5) Les critiques sont des producteurs de la littérature. Il peut y avoir un problème lorsque l'auteur est à la fois écrivain et critique.
- 6) Il y a des continuités historiques très intéressantes dont il est utile de tenir compte.

Et là-dessus est intervenue la pause, après un débat qui a porté essentiellement sur des précisions autour des notions de « Zone imaginaire d'identification » et « critères de vedettariat ».

Les travaux reprennent l'après-midi de la même journée et l'assemblée éclate en cinq ateliers :

I. ATELIER I. « Parcours historiques »

Local : Séminaire de français

L'Atelier « **Parcours historiques** » a été tour à tour présidé par les professeurs Kapanga Kapele de l'Université Laurentienne (Canada) et Abibi Azapane de l'Université de Kisangani.

La rapporteuse des séances était Esther Mujinga Sapato de l'ISP/Lubumbashi

L'atelier a reçu un total de huit communications dont voici les titres et la teneur.

1. Comment l'appeler ?

Par Keba Tau, Université de Lubumbashi

Plusieurs formules et expressions sont utilisées quand il s'agit de désigner la littérature produite par les nègres et africains : littérature négro-africaine, littérature néo-africaine, littérature nègre, littérature subsaharienne, etc.

Cette pluralité de dénominations est le signe évident d'un malaise que l'on ressent dans l'identification de notre littérature et pour rapprocher celle-ci de sa réalité, il conviendrait de la rebaptiser littératures africaines à l'instar de la littérature française, littérature américaine, littérature chinoise, ...

2. Chronofilm de l'épopée nègre.

Par Abibi Azapane, Université de Kisangani

La littérature négro-africaine produite après les indépendances jusqu'à ce jour traduit la lutte que mènent les noirs pour leur reconnaissance comme des êtres humains, dignes de respect.

C'est ce qui fait de l'ensemble de cette littérature une littérature de contestation et de combat. Aussi s'est-elle assignée trois objectifs principaux à savoir :

- rehausser la dignité du nègre ;
- défendre l'unité du continent noir ;
- conquérir l'indépendance politique et économique du même continent.

3. La physionomie actuelle de la littérature négro-africaine.

Par Marcel Kongo Tsakala, Université de Lubumbashi

Les intérêts de définition de la littérature négro-africaine semblent fugaces et pour dissiper le malaise, il faudrait l'appeler « littérature française d'Afrique » ou encore « littérature française d'inspiration africaine »

En ce qui concerne les caractéristiques de ladite littérature, celles-ci portent sur :

- Les genres : tous les genres se retrouvent, mais l'essai est encore à l'état embryonnaire ;
- L'écriture : celle-ci va de l'expression élitiste à celle d'une langue hésitante en passant par des textes d'un ton populaire ;
- La thématique : celle-ci s'inscrit dans un contexte sociologique et politique de l'Afrique.

4. La promotion des lettres congolaises dans l'enseignement secondaire et universitaire en République Démocratique du Congo.

Par Huit Mulongo, Université de Lubumbashi

Dans l'enseignement secondaire, l'étude des textes littéraires est restée longtemps investie par les classiques français et classiques de la négritude, quelques classiques congolais y feront timidement leur entrée et ce, à la faveur d'une intense activité littéraire autour des années 70. Les premières anthologies des auteurs congolais apparaîtront vers les années 80 et donnent la matière aux organisateurs des enseignements littéraires.

Cependant pour rapprocher l'élève de son monde, une réforme des études des textes littéraires s'avère indispensable.

Et dans l'enseignement universitaire, la littérature congolaise est restée longtemps marginalisée.

Néanmoins, l'étudiant et le chercheur congolais ont fait de plus en plus des recherches sur les auteurs congolais.

Aujourd'hui, la naissance de la filière des lettres et civilisations congolaises à l'Université de Lubumbashi consacre universellement la littérature congolaise.

II. ATELIER II « LITTÉRATURE NARRATIVE : LA THÉMATIQUE »

Local : Séminaire des Sciences historiques

Président : Professeur Emmanuel MATATEYOU, Université Yaoundé I

Secrétaire-rapporteur : Ass. Daniel Canda Kishala, Université de Lubumbashi

L'atelier a suivi tour à tour les communications ci-après :

1. Discontinuités littéraires et figures de la personne : réflexion sur la modernité et ses conséquences en littérature francophone du Sud du Sahara.

Par Géorice Berthin MADEBE IRSH/LE ENAREST, Libreville

Après avoir montré la démarche sémiotique du texte, l'orateur pose comme thèse la mutation des figures personnelles dans les discours littéraires africains. Et s'il entreprend d'explorer le texte, le récit comme production de sens à 2 niveaux ; niveau du contenu et celui de l'expression, c'est parce que le sujet procède par des appropriations particulières du signe linguistique.

D'où l'analyse du mécanisme d'autoréflexion du sujet, de l'être africain. A partir d'un constat de l'existence d'une société stable en face de nouvelles configurations, l'orateur tire quelques conséquences allant dans le sens des transformations inévitables dans la société, dans la langue ainsi que dans la pratique de cette langue. Il conclut en affirmant que la transformation du dire correspond à la transformation du statut de celui qui parle.

2. Dénonciation et afro-pessimisme dans la littérature africaine.

Par Fabien Kabeya Mukamba, Université de Lubumbashi.

L'orateur s'insurge contre une manière, presque symptomatique, de décrire les œuvres littéraires qui n'ont pour thématique récurrente que la dénonciation (du pouvoir, du mal-être, ...)

Il faut s'interroger si cette thématique, qui met son point d'honneur à décrire minutieusement le mal qui ronge l'Afrique, n'a pas d'impact sur l'accroissement de l'afro-pessimisme.

3. La métissité : une nouvelle figure de l'identité africaine chez VY MUDIMBE et G. NGAL à l'ère de la mondialisation

Par Emmanuel M. BANYWESIZE, Université de Lubumbashi

Loin de vouloir raviver les querelles périmées entre V.Y. Mudimbe et G. Ngal, Emmanuel M. Banywesize a cherché à établir que les romans africains ne s'épuisent pas dans la thématique de la dénonciation, ils indiquent des voies possibles d'une nouvelle « anthropophanie », c'est-à-dire d'une apparition d'un nouvel homme » dont la métissité s'offre comme la nouvelle figure d'identité.

Pour Banywesize, à l'ère de la construction d'un nouvel universel (appelé mondialisation), l'on ne peut tenir comme sans valeur les productions littéraires négro-africaines, en l'occurrence celles de Mudimbe et de Ngal : elles suggèrent des voies de sortie de la crise identitaire africaine.

4. Le roman philosophique dans la littérature congolaise : un effort à fournir

Par Shindano Mpoyo, Université de Lubumbashi

L'orateur a d'abord attiré l'attention de l'auditoire sur le fait que la question qu'il aborde peut inciter les écrivains à élaborer de l'intuition existentielle. Le communicant s'est alors posé deux questions essentielles. La première : « Qu'est-ce qu'un roman philosophique ? ». La seconde : « Existe-t-il des romans philosophiques dans la littérature congolaise d'après l'indépendance ? »

A l'instar de l'œuvre romanesque de J.P. Sartre, La nausée qui pose des questions existentielles, les romans de V-Y Mudimbe et de Ngal M à M sont des romans philosophiques. Pour l'orateur, la critique littéraire devrait considérer ces œuvres de Mudimbe et Ngal comme des œuvres philosophiques, cela permettrait d'en dégager les spécificités essentielles susceptibles d'en féconder d'autres.

5. La cafritude, puînée attendue de la négritude

Par Magloire Ambourhouet-Bigmann, Université Omar Bongo, Libreville

Pour l'orateur, la négritude prépare la cafritude et celle-ci devait nécessairement suivre l'autre. Pour les initiateurs de la Négritude, ceci n'était qu'une étape, une voie passagère, mais incontournable. C'est ainsi qu'il apparaît que les écrivains actuels continuent de révéler le passé méconnu ou méprisé de l'homme noir lui-même.

Même s'il existe une beauté caractéristique du mode d'être africain, sans la dénomination de ses laideurs, il n'y a pas de salut possible pour l'Afrique. Cette dénomination doit aller en profondeur pour interpeller les traditions africaines, les bonnes comme les blâmables.

C'est à ce titre seulement que les Africains devront réellement connaître le conditionnement de leur fierté ou bien de leur honte. La cafritude, en effet, de l'arabe « cafir » désigne l'esclave noir non musulman. La cafritude est donc une manière de décliner son identité véritable sans en mourir de honte.

6. Le roman africain d'expression française et ses constances thématiques (1960 – 2004) : une approche socio-critique

Par Alphonse Mbuyamba Kankolongo, Université de Kinshasa

En parcourant quelques œuvres romanesques d'expression française, de 1960 à nos jours, l'orateur a pu dégager quelques constantes thématiques par lesquelles les écrivains négro-africains essaient de répondre aux exigences du groupe social.

Ces constantes sont :

- La tradition par l'évocation du passé africain ancestral ou pré-colonial
- La modernité : la peinture de nouveaux modes de vie (urbanité)
- La femme : dans toute sa situation de mère ou d'épouse, d'employée, elle se veut émancipée.
- Le pouvoir
- La folie.

7. Le conflit politique, le conflit linguistique et culturel dans « Allah n'est pas obligé » de Kourouma

Par Alain Joseph Sissao, Institut de Sciences des Sociétés /Ouagadougou

La littérature africaine a connu plusieurs courants dans son élaboration thématique.

Si la première génération d'écrivains s'est souciee de témoigner sur la culture africaine, la seconde génération adopte le schéma de la contestation et de la dénonciation.

C'est cette nouvelle génération qui initiera des innovations d'écrivains en procédant par des ruptures et des mutations et, par exemple, concentre cette forme nouvelle d'écriture, mettant en exergue les conflits politique, linguistique et culturel.

ATELIER III. « PROBLEMES ET TECHNIQUES DE L'ECRITURE »

Modérateur : Denis Douyon, Ecole Supérieure Pédagogique, Université de Bamako

Secrétaire rapporteur : Fidèle Ndombe Mwenfu, Université de Lubumbashi

L'atelier III, qui traitait des problèmes et des techniques de l'écriture de la littérature négro-africaine, a auditionné pendant deux jours, le mercredi 26 janvier et le jeudi 27 janvier 2005, douze communications dont sept le premier jour et cinq le deuxième jour, dans l'ordre ci-après :

1. « Evolution des techniques scripturales dans le roman négro-africain de 1960 à nos jours »

Par Valérien Dhedya, Université de Kisangani

L'orateur définit d'abord les caractéristiques de la littérature négro-africaine, il retient l'engagement comme caractéristique dominante de cette littérature, caractéristique à laquelle se joint une seconde, l'enracinement dans les valeurs africaines d'où chez l'écrivain africain un tiraillement constant entre son substrat africain et le superstrat occidental.

Abordant l'évolution des techniques scripturales dans le roman africain, le communicant relève que celle-ci est partie du modèle de roman à la balzacienne pour effacer, les dernières années, c'est-à-dire, à partir de 1967, les balises du roman traditionnel en les rendant floues.

Une des raisons à la base de cette procédure, pense-t-il, c'est le souci de l'écrivain d'échapper à la censure qui guète les contestataires.

Enfin, il conclut que l'avenir du roman négro-africain est dans son originalité et que tout en ménageant, pour des lecteurs non africains, des balises, il lui faudra tracer son propre chemin.

2. « L'épistolarité dans la littérature africaine francophone : état des lieux »

Par Mwamba Cabakulu, Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal

L'intervenant dresse un état des lieux de la pratique de la lettre dans la littérature africaine et francophone et ce, dans une perspective diachronique et synchronique.

Dans un premier temps, il fait un rappel historique sur l'emploi de la lettre comme genre littéraire, il constate que ce genre est absent de la littérature africaine traditionnelle, absence due au caractère oral de celle-ci.

Ensuite, il démontre que le recours à la lettre en littérature africaine est actuellement pratique dans tous les genres : roman, nouvelle, poésie et théâtre. La lettre, dans le récit, se retrouve de manière autonome ou en intertexte.

Enfin, il fait remarquer que la lettre comme mode de narration permet de passer du récit au discours de changer des registres de langue, bref, elle apporte une richesse, une polyvalence au récit littéraire.

3. « Le sort de l'épique dans « le discours africain » d'Ahmadou Kourouma »

Par Brigitte Dodu, Université Marc Bloch Strasbourg II

L'orateur essaie d'élucider les relations entre le registre épique et la passion du mot juste dans ce projet qui met la littérature au service de l'histoire.

Elle suit l'évolution du registre épique au fil des cinq romans de Kourouma ; évolution qui se résume en gros par la relativisation de l'épopée en tant qu'histoire dans les deux premiers romans de Kourouma, sa régénérescence dans le vote grâce à sa mise en synergie avec d'autres romans, la récupération de tous les procédés qui s'étaient épanouis dans le registre épique (les multiples versions des faits, l'ironie du conteur, la tradition) grâce à un nouveau procédé, un usage littéraire de la définition capable d'élucider l'histoire.

4. « La voix enragée de l'enfant à l'âge de la mondialisation : Kourouma, Ndongala et Bugul »

Par Kasongo M. Kapanga, University of Richmond /USA

Dans sa communication, l'orateur analyse la folie et la mort de Bugul, Les petits garçons d'Emmanuel Ndongala et Allah n'est pas obligé de Kourouma.

L'orateur examine d'abord, les raisons qui sont à la base de la démission du monde adulte face à ses responsabilités traditionnelles et ensuite, il analyse la nature et les conséquences du recours à certaines techniques narratives prêtées à la voix de l'enfant par les discours romanesques : ironie, allégorie, innocence simulée, ...

Enfin, il termine son propos par l'examen du genre de solution que le registre de l'enfant projette dans chaque roman.

Il conclut par dire que l'on doit chercher la vérité pour sortir du carcan du monde où nous vivons et que cette vérité n'est pas à rechercher par les armes.

5. « La mystification du lecteur dans le roman négro-africain de la décennie 80 à nos jours » Par Makomo Makita, Institut Supérieur Pédagogique/Bukavu

« Par quelle approche doit-on, aujourd'hui, aborder une oeuvre littéraire ? », s'interroge l'orateur et il répond en proposant une voie qui n'est pas souvent exploitée.

En effet, examinant la production littéraire africaine, il dégage trois grands moments.

1. le moment de la complicité texte-lecteur, qui correspond aux romans de la période coloniale où la fiction cherchait à construire l'histoire.
2. le moment de la base de stratagème, qui correspond aux romans de la période 1968 où l'oeuvre devient une arme et où l'engagement prime sur la fiction.
3. le moment de la mystification, qui se caractérise notamment par l'hybridation des genres, des tons, des registres et au recours à toute autre forme de matériaux, formes qui font d'un roman un texte à jamais proliférant.

En conclusion, le communicant pense qu'avec le texte actuel, il faut davantage des codes sans quoi le lecteur est désorienté.

6. « Tiers – espace de l'écriture et problème typologiques dans « Vie et Mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze » de Pius Ngandu »

Par E. Kayembe Kabemba, Université de Lubumbashi

L'orateur se propose de montrer comment le récit qu'il étudie refuse de se prêter au jeu d'un cadrage générique et thématique préconçu et in obliquo à toute entreprise bornée d'identification de l'auteur-narrateur, devenu, en réalité, un citoyen du monde, nourri d'influences diverses, dont celle d'Edouard Glissant, d'Edmond Jabès et de René Gevel.

7. « L'autre discours du savoir dans les littératures féminines contemporaines à travers les cas de Bessora (Gabon), de Beyala (Cameroun) et de Bugul (Sénégal-Bénin)

Par Romuald Fonkoua, Université Marc Bloch, Strasbourg II

S'appuyant sur les discours du savoir scientifique et des savoirs littéraires qui se dégagent de l'étude des oeuvres de Sanadrine Bessora, de Calixthe Beyala et de Ken Bugul, l'orateur remet en cause cette manière d'interpréter les textes féminins sur la grille du féminisme.

En définitive, il pense que la femme qui écrit est un écrivain qui se nourrit de la littérature et non de la femme et qu'à force de circonscrire cette littérature des femmes, on oublie la filiation avec les autres textes littéraires, par exemple, ceux de Anne Franck, Alexandre Dumas, Mongo Beti, ...

8. « La polémologie comme source de création artistique en littérature négro-africaine : analyse du cas de l'écrivain Mudimbe »

Par Pierre Banza Kasanda, Université de Lubumbashi

L'orateur affirme que l'oeuvre produite par un auteur n'est qu'un compte rendu polémique contre la société qui le lit ou contre d'autres auteurs ou écrivains

Débouchant sur des questions identitaires, la polémologie, en tant que technique et source de création artistique, consiste à rejeter la tradition, à refuser le consacré et l'habituel dans un contexte de barbarisation tous azimuts.

En littérature négro-africaine, conclut-il, la polémologie a permis l'émergence de la première génération d'écrivains africains, les pères de la Négritude, ceux qui, au nom d'une revendication identitaire, chantaient l'humanité du nègre tout en barbarisant l'homme.

La seconde génération d'écrivains a élargi le champ de la polémique en s'en prenant à leurs aînés et à l'occident mais en demeurant sur le même substrat à savoir : la revendication identitaire.

ATELIER IV. Autres genres

Lieu : Local 50

Modérateur : Blaise Romuald –Fonkoua, Université Marc Bloch, Strasbourg II)

Secrétaire rapporteur : Nsenga Kapole, Université de Lubumbashi

L'Atelier IV a suivi tour à tour neuf communications, Mercredi 26 janvier 2005

1. L'exploitation d'un roman de littérature négro-africaine de jeunesse en classe

Par Astrid Berrier, Université du Québec à Montréal

Son exposé didactique a retracé un schéma méthodologique pour l'enseignement de la littérature de jeunesse.

La méthode consiste à faire découvrir l'histoire aux élèves sans que ces derniers aient le texte sous leurs yeux. Il y a là le travail d'imagination et d'anticipation. Cette méthode est soutenue par la présentation des icônes et images.

2. La musique congolaise moderne : un parcours rythmique et thématique

Par Maurice Monsengo Vantibah, Institut Supérieur d' Etudes Sociales / Lubumbashi

Cet exposé a examiné la musique congolaise moderne pour connaître l'évolution rythmique et thématique depuis l'apparition de la « Rumba », en se servant de la méthode de Pierre Bourdieu.

Dans le premier temps, l'orateur a évoqué les caractéristiques principales de trois écoles de la musique ; et, dans le deuxième temps, il a porté un regard sur les thèmes majeurs de la chanson congolaise.

3. Esquisse d'un itinéraire identitaire dans la nouvelle congolaise de langue française

Par Jules Katumbwe Bin Mutindi, Université de Lubumbashi

Le communicant propose l'itinéraire de la nouvelle congolaise de langue française dans sa dimension sociale ; c'est-à-dire en tant que revendication et/ou expression de l'identité nationale.

Il définit donc cette littérature comme « un ensemble de textes écrits en français par des Congolais depuis quelques années et que l'on s'accorde apparemment sans problème à reconnaître comme des textes « littéraires ».

4. Le théâtre populaire africain : Enjeux et perspectives.

Par Huit Mulongo Kalonda Ba Mpeta, Université de Lubumbashi

Le théâtre congolais a désormais ses marques et son histoire, qui méritent d'être relevées et notées. Parti du théâtre scolaire, organisé pendant la période coloniale par les prêtres missionnaires et enseignants, il a longtemps été l'affaire exclusive d'abord des « Evolués » et plus tard des intellectuels post-coloniaux, perpétuant en cela la tradition du théâtre d'école, lieu d'exercices et de consolidation de la langue française, langue d'oppression puisque langue du pouvoir régnant.

Exclus de ce grand jeu culturel, le peuple (dit le petit peuple) va aussi se prendre en charge, en développant son théâtre, utilisant sa (ses) langues, son langage adapté à son discours social.

Les critiques d'art le taxeront du bout de leur langue française de « Théâtre populaire », c'est-à-dire vulgaire, imparfait, car ce qui est peuple est vulgaire.

Mais l'ascension de ce théâtre, portée par la force sociale qui en a fait son véritable instrument d'expression revendicatrice, a été telle qu'il s'est aujourd'hui approprié la majorité d'espace culturel du pays, confinant le théâtre d'élites dans ses recoins, ses institutions historiques : écoles, universités, centres culturels, alliance franco-congolaise,...

Ce qui, hier, était chargé négativement, a carrément pris sa revanche, en reconvertissant même moult intellectuel à son règne populaire.

Alors une question se pose : doit-on encore parler du théâtre populaire ou tout simplement du théâtre congolais ? Nourri aux mamelles de la culture occidentale, l'intellectuel congolais est-il prêt à l'admettre ? L'enjeu est de taille.

5. Le masquage comme stratégie dans le théâtre de deux rives du Congo.

Par Kapanga Kapele M.K., Université Laurentienne, Sudbury, Ontario (Canada)

Tout art fonde son fonctionnement sur des stratégies qui lui permettent de survivre et de se faire connaître. Pour être efficace, ces stratégies doivent s'adapter, non seulement à l'art qui les exploite, mais aussi à la situation ambiante dans laquelle l'art et son auteur sont appelés à évoluer.

On appelle « masquage » ces moyens sécuritaires qui ont assuré le lien quasi magique entre les auteurs – formateurs – intrigues et les communicateurs – destinataires.

A travers les pièces de Pius Ngandu Nkashama (Congo – Kinshasa) et Tchikaya U TAM'SI, l'auteur traite d'abord des généralités du théâtre africain et ensuite du concept masquage et de ses implications en tant que moyens de sécurisation du discours dramatique.

6. Du théâtre filmé vers un nouveau langage de l'image théâtrale : gros plan sur la troupe Mufwankolo

Par Mpungu Mulenda Saidi, Université de Lubumbashi

L'exposé en présence analyse une production de la troupe Mufwankolo, image après image, en faisant ressortir les éléments du discours filmique observé.

Bref, en étudiant l'écriture filmique, il tente de répondre à la question de savoir si le théâtre et le cinéma peuvent se rencontrer vraiment et donner naissance à un genre hybride. Et si cela était vrai, le grand gagnant ne serait-il pas le nouveau venu, qualité de dramaturge metteur en scène – vidéaste ?

RAPPORT DES TRAVAUX EN ATELIER V

ATELIER V. Questions de littérature, langue et société

Lieu : Local 2

Modérateur : Astrid Berrier, Université du Québec à Montréal

Rapporteur : Honoré Mwenze, Université de Lubumbashi

L'atelier V a enregistré trois communications ce premier jour dont deux avant la pause café et une autre après ladite pause.

2. « Autour de deux propositions de renouvellement à donner aux études littéraires africaines »

Par Sanou Salaka, Université de Ouagadougou

La problématique de la littérature africaine ou des littératures africaines a alimenté la critique ou le débat littéraire des années 80. Bien avant, l'esclavage et la colonisation sociale. Voilà pourquoi l'émergence politique, axée sur la conquête de la liberté, a entraîné une émergence littéraire car autant la littérature fonde la société, autant la société la fonde également. Pour l'orateur, il importe alors d'approcher ces littératures émergentes en empruntant deux pistes :

- 1) L'approche monographique (qui débouche sur l'étude des littératures nationales). Il y a donc là possibilité d'étudier les littératures émergentes à partir de la connaissance des écrivains-producteurs. Bref, il s'agit d'aborder la littérature à partir des pratiques littéraires.
- 2) L'approche historiciste du phénomène littéraire, soit par palier, soit par méthode.

2. « Vers une coupure sociolinguistique de la littérature négro-africaine : cas de la nouvelle congolaise de langue française »

Par Maurice Muyaya, Université de Lubumbashi

En prélude à la présente communication, l'auteur a noté avec insistance que le fait littéraire est lié au flux et/ou au reflux sociétal. En tant que tel, l'activité critique de ce fait ne saurait demeurer la chasse – gardée de critiques littéraires, seuls. D'autres compétences intéressées sont à encourager et à tenir en compte.

Après avoir développé la critériologie définitionnelle de la nouvelle, l'orateur a dégagé les conditions d'une recherche sociolinguistique en vue d'illuminer les questions saillantes de la littérature ayant trait aux pratiques linguistiques, à la destination des œuvres littéraires, au scripteur réel, ...

Il importe, dès lors, de promener la vision sociolinguistique à travers les œuvres littéraires.

Tout compte fait, l'examen de la thématique de la nouvelle congolaise nous renvoie à la réalité sociale que traverse la RDC. D'où, la nouvelle donne une naissance et une identité nationales. La langue française y est perçue non comme langue étrangère, mais (plutôt) comme une langue nationale.

3. « Les effets du plurilinguisme sur la littérature en Afrique noire »

Par Nestor Diansonsisa, Université de Lubumbashi

Cet exposé a mis en exergue la nature du rapport devant exister entre la littérature africaine et la littérature francophone. L'orateur a dû relever quelques influences positives, notamment la formation des troupes populaires où il se note le mélange des genres, des langues, de la thématique, ...

Mais il a plus insisté sur les influences négatives de la littérature francophone sur la littérature africanophone, influences qui se soldent par le mépris, l'ignorance des langues africaines.

Le français, en lui-même, ne domine pas les langues locales, mais ce sont les perceptions des usagers qui sacrifient, diabolisent celles-ci, cas de la francophonie précoce qui relègue au second plan l'apprentissage des langues du terroir. L'idéal serait d'amener la francophonie à considérer les autres langues comme partenaires et non des langues à dominer.

Deuxième journée : jeudi 27 janvier 2005

La journée s'est ouverte par l'audition de deux conférences en plénière, sous la modération du Professeur Mpungu, avec comme rapporteur Floribert Sakwa.

1. La première Conférence : « Littératures africaines francophones du 20^{ème} siècle : dynamique de décolonisation bradée »

Par Maurice Amuri Mpala, Université de Lubumbashi

L'orateur s'est préoccupé de la fonction instauratrice au cours de ce siècle.

De la littérature de la négritude à celle d'après les indépendances africaines, en passant par le schéma de Frantz Fanon, une dynamique de décolonisation s'est constituée.

- Sur le plan idéologique, la négritude a proposé la rupture avec la situation coloniale, la réhabilitation culturelle et un nouveau rapport avec l'autre ; sur le plan éthique, une action révolutionnaire pour un « humanisme universalisant » et sur le plan esthétique, un art fonctionnel
- Dans ses écrits politiques, Frantz Fanon a suggéré un processus de décolonisation sous-tendu par cinq préceptes-clé : la praxis, la purification, la conscience nationale, la responsabilité et la contre-violence.
- Les littératures nationales africaines d'après les indépendances, quant à elles, ont milité autour d'un dénominateur commun : la peinture du héros problématique, de l'Africain en proie à un idéal qu'il poursuit sans jamais l'atteindre. Des littératures de désenchantement qui ont dénoncé les dictatures africaines, l'exploitation de l'Africain par l'Africain en thématissant des actions révolutionnaires.

Malheureusement, toute cette dynamique de décolonisation a été bradée : le phénomène de circularité ou l'éternel recommencement dans le processus d'indépendance, de libération, a anéanti les indépendances africaines. Les littératures francophones du 20^{ème} siècle se sont faites le héraut de la décolonisation globale, mais les mutations socio-politiques positives n'ont pas suivi : des dictatures des « Président-Fondateurs », on est passé aux guerres civiles. La libération intégrale de l'Africain proviendra, sans doute, pour ce 21^{ème} siècle, des littératures de mentalité de développement.

2. La deuxième conférence « une littérature politisée et enclavée : l'écrivain congolais, le lecteur et le critique » a été présentée par Madame le Professeur Chiwengo Ngwarsungu, Université Greigthon (USA)

La littérature congolaise, bien qu'elle ait été promue comme une manifestation de l'œuvre coloniale avec *l'éléphant qui marche sur les œufs* de Badibanga, s'est affirmée depuis l'aube de cette écriture, avec *Ngando* de Lomami-Tshibamba, comme une littérature de résistance et identitaire. Mêmement, les écrits qui suivront l'indépendance s'insurgent contre la première et la deuxième République, tout en étant au service de ces dernières qui n'en étouffent pas moins les auteurs. C'est le cas des écrits d'un Zamenga, d'un Mudimbe, d'un Mpyoi-Buatu ou d'un Ngandu Nkashama.

Evoluant dans un monde littéraire où la canonisation des littératures africaines s'élabore en Occident, cette littérature congolaise, produite au Congo, est également ignorée par l'Occident qui ne voit la valeur d'une œuvre littéraire africaine que dans sa conformité aux critères esthétiques occidentaux et sa capacité de développer des thèmes qui sont appréciés par les lecteurs européens. On peut, ainsi, à titre d'illustration, opposer deux types d'écriture destinés au public divers et jugés à partir de canons différents : le style « populaire » d'un Zamenga Batukezanga et le style « intellectuel », « post-moderniste » ou « post-modernisant » d'un Mpyoi-Buatu. Aussi les critiques littéraires, généralement formés dans les institutions étrangères, semblent ne pas juger ces travaux littéraires sur base de leur contexte ou de leur espace social et politique. Ils évaluent ces œuvres à partir de critères esthétiques acquis sur les bancs de l'école et non point des voix qui émanent, tacitement ou ouvertement de la réalité brute, de la conscience des artistes mêmes et de la sensibilité et des attentes du public congolais.

Un débat a clôturé cette séance plénière et les participants ont aussitôt éclaté en ateliers.

ATELIER I.

L'atelier a suivi tour à tour les communications suivantes :

1. Littératures africaines d'expression anglaise et française : mêmes combats, diverses stratégies de 1960 à ce jour.

Par Félix Ulombe Kaputu, Université de Lubumbashi

Dans le passé, l'Afrique a eu à faire face aux violences extérieures de la colonisation en comptant sur les efforts des pays aussi bien anglophones que francophones, l'introduction de l'écriture a mené de grands changements et les grands moments des littératures africaines se situent autour de la conception de la négritude et de ses implications dans les écrits.

Si les francophones semblent avoir mis l'accent sur le passé et si les anglophones semblent condamner l'aspect exagéré et trop glorifiant du passé, les deux se rejoignent dans des combats divers. La querelle entre les deux blocs est une querelle des concepts et des présentations car les deux accordent la même place sociale à l'écrivain.

Pour consolider les liens, le souhait serait de voir les groupes littéraires se réunir, souvent pour la remise en question des problèmes importants de l'heure et le rôle de l'écrivain dans diverses mutations de l'Afrique. Il en va de même des techniques employées et des moyens de diffusion de leur production car leur combat reste le même : refléter l'Afrique et les stratégies qui datent des indépendances à son intégration dans la globalisation.

2. La littérature en RDC : la traversée du désert

Par Christophe Cassiau, Coopérant français
Attaché à la Bibliothèque Nationale/Kinshasa

La bibliographie de la RDC de 1960 à 2004 dirigée par Paul TETE montre une abondante production littéraire. Pourtant, la réalité socio-économique à laquelle est rattachée cette production pose problème et influe sur la réception de l'œuvre littéraire.

La littérature congolaise est considérée comme :

- Une littérature sans public : les livres ont des difficultés à trouver un lecteur,
- Une littérature de mimétisme : la langue française est beaucoup plus en compte que l'histoire racontée.
- Une littérature d'exil : la création littéraire congolaise est extérieure et se dilue dans la sphère francophone.
- Une littérature de trahison des clers : l'écrivain congolais fait parti des dirigeants ou aspire à y entrer. Il se note donc une confusion très forte entre écriture et politique.
- Une littérature du reniement des précurseurs : les œuvres des précurseurs ne sont pas rééditées.
- Une littérature écrite en quelle langue : la plupart des livres ne sont jamais écrits dans une autre langue que le français. Or l'utilisation des langues locales grossirait le lectorat congolais.

A La lumière de ce combat, la littérature congolaise paraît être une culture encore sortie de son schéma de « sous-culture » néo-coloniale.

Pour y arriver, elle doit entrer dans le processus d'émancipation politique et sociale, de construction nationale.

3. Le bilan de la littérature négro-africaine en chiffres : une analyse statistique

Par Daniel Canda Kishala, Université de Lubumbashi

En interrogeant les catalogues (ceux de notre librairie en l'occurrence), les chiffres ont aidé à répertorier les titres d'œuvres littéraires que comprend chaque pays, à savoir combien de titres existent en moyenne par écrivain, par pays, combien de titres existent dans les auto-éditions, quel pays est le plus prolifique dans tel ou tel genre, quelles maisons d'éditions sont les plus fréquentées, combien de titres ont parus dans tel genre ou dans tel autre par décennie.

4. La question d'enseignement de littérature négro-africaine en RDC. Parcours historiques et problèmes

Par J.P. Bwanga Zanzi, Olivier Nyembo Ndobezya et Nathalie Mukadi,
Université de Lubumbashi

L'enseignement du français en RDC s'effectue principalement par l'enseignement de la grammaire et de l'étude littéraire. Cette dernière renferme à son sein la littérature française et la littérature négro-africaine d'expression française.

En dégageant spécialement la question d'enseignement de la littérature négro-africaine, l'image que celle-ci présente a été rendue par la forme que lui ont tracée les instructions officielles, aussi par les manuels d'enseignement de cette étude littéraire :

1. Les instructions officielles ont dégagé l'image évolutive de la littérature négro-africaine dans l'enseignement du français par l'étude littéraire.
2. L'inventaire des manuels utilisés pour l'enseignement de l'étude littéraire a déterminé d'une part la configuration quantitative de la littérature négro-africaine face aux autres littératures, et aussi de la littérature congolaise dans la littérature négro-africaine.

D'autre part, cet inventaire a révélé les différents genres exploités dans la littérature négro-africaine et dans la littérature congolaise en remettant en même temps l'image quantitative de chaque genre de même que les problèmes relatifs à chaque aspect.

ATELIER II

L'atelier a suivi tour à tour les sept communications suivantes :

1. Le problème des identités dans le roman africain : cas de « L'aventure ambiguë » de Cheikh Hamidou Kane.

Par J.P Kakwenda Odia, Université de Lubumbashi

L'orateur, à la suite du philosophe allemand HEGEL, pense-t-il que chaque identité du moi (ou du groupe), sous ses diverses manifestations, est une identité de l'universel et du singulier ? Aussi, par un processus de socialisation, le singulier se reconnaît-il dans l'universel et vice versa.

En effet, l'identité du moi (ou du groupe) ne doit pas être comprise comme « conséquence immédiate de l'intersubjectivité, mais comme réconciliation d'un conflit antérieur et donc aboutissement d'un processus social. »

Or, en Afrique subsaharienne, le problème de constitution des identités se pose en termes d'intégration et d'incorporation de manière d'être d'un groupe. Groupe au sein duquel on a grandi ou un groupe extérieur dans lequel on veut s'intégrer. Ou encore le problème se pose en termes de métissage non voulu, inconscient.

Dans le chef de ses héros (la grande Royale, Samba Diallo, M. le chevalier, le Fou Thierno), « L'aventure ambiguë » dessine des identités comme refus, aliénation ou compromis soit par l'affirmation de son identité d'origine, soit par l'acquisition de l'identité d'autrui, soit enfin par un hybridisme identitaire.

Ainsi, le roman africain, l'**Aventure ambiguë** en particulier, souligne le drame qui déchire l'Afrique noire face aux valeurs étrangères.

2. La thématique de la misère en littérature négro-africaine : approche linguistique.

Par JP Bwanaga Zanzi, Université de Lubumbashi.

L'orateur est parti de la thèse qui considère la langue comme l'âme d'un peuple pour fonder son hypothèse selon laquelle, à partir de certains écrits, les nouvelles en l'occurrence, on peut dégager l'image que le peuple se fait de son existence.

En recourant à l'archi lexème misère, l'orateur a relevé tout un réseau lexical aussi bien dans les titres que dans les textes, autour du thème de la misère.

Il en déduit que toute la société congolaise est caractérisée par cette misère que les nouvelles décrivent et dénoncent. Mais, se demande-t-il, pourquoi cette thématique persistante qui dénote d'un certain pessimisme ? Il y aurait moyen d'en accorder d'autres concernant la paix, la démocratie, le progrès.

3. Le pluralisme médical dans les romans négro-africains

Par Albert Luboya Diambile, Université de Lubumbashi

Les romans négro-africains, en tant qu'œuvres littéraires, véhiculent beaucoup d'informations, concernant notamment le mode de vie des peuples. Le thème de la médecine traditionnelle africaine fait partie de ces informations.

La période temporelle va de 1950 à 1975 et concerne cinq romans d'expression française. Après la présentation chronologique de ces derniers et leurs auteurs, l'auteur axera son propos sur trois points : Le premier concerne la quête thérapeutique. Le deuxième fait ressortir les actions et les transactions au cours d'un itinéraire thérapeutique. Le troisième, enfin, analyse le phénomène de pluralisme médical à travers le roman négro-africain.

La conclusion de ce communicant est on ne peut plus claire : la connaissance de la médecine africaine à travers les œuvres littéraires peut permettre de comprendre le pourquoi du sujet ou de l'acceptation, par les africains, de certaines pratiques médicales modernes.

4. La symbolique des conflits ethniques dans les genres oratoires en RDC.

Par J-C Mocket M-K, Université de Lubumbashi

L'orateur a centré sa communication sur l'analyse de quelques lettres réconciliatrices des évêques adressées aux communautés en conflit en RDC. Pour ce faire, il adopte une analyse lexico-sémantique et sociolinguistique des archilexèmes : amour, exploitation, lutte.

Tous ces mots, constate-t-il, ont leur explication historique, psychologique et politique dans les conflits et les troubles. En outre, les émetteurs de ces lettres, étant des hommes à deux faces, charnelles et spirituelles, leurs discours comportent deux dimensions : la dimension de dénonciateur des causes de ces fléaux, de

l'oppression, et la dimension de réconciliateur pour l'amour, la tolérance, le pardon. L'orateur conclut, de ce fait, que les lettres pastorales en question sont militantes et engagées.

5. *L'humanisme senghorien face à la construction de l'universel.*

Par Vincent Kabuya Kitabi, Université de Lubumbashi

L'orateur voudrait rechercher la contribution de la littérature négro-africaine à la construction de l'universel que l'on appelle désormais la mondialisation. En revisitant la pensée senghorienne, il émet l'hypothèse que la Négritude est une presse sacrée qui déroule la trame d'un humanisme de portée universelle indispensable.

C'est cette négritude qui devait s'étendre à la fois comme une façon d'être soi-même et d'être ouvert à autrui. Autrement dit enracinement dans son propre héritage culturel et en même temps ouverture aux apports féconds de l'autre. Dans l'un tout comme dans l'autre cas, il s'agit pour les Africains de s'assurer responsablement en expurgeant de leur espace mental le vieux mythe du meurtre du père, d'un part, et en réinvestissant leur propre univers culturel, en le réorientant notablement d'autre part.

C'est cette tâche exaltante et exigeante que l'orateur juge comme dévolue à la littérature, particulièrement à la littérature négro-africaine.

6. *Les douceurs du bercail d'Aminata Saw Fall ou la thématique de l'espoir.*

Par Esther Mujinga Sapato, Institut Supérieur Pédagogique / Lubumbashi

Après une présentation non moins élogieuse de l'auteur Aminata, l'oratrice a placé son propos sur deux axes :

- d'abord l'Europe qui, dans l'imaginaire des africains, se présente comme un thème de voyage, c'est « sortir du pays à tout prix » et, au bout de l'exode, à travers l'Eldorado.
- Ensuite cette question (l'émigration prolétaire est-elle un phénomène irréversible ?) dont la réponse esquissée par Aminata fonde tout le thème de l'espoir pour le « Bercail ». « L'homme est un être absolument libre et conscient de soi, capable de faire surgir à partir du néant tout un monde qui est la seule création véritable et pensable. Une fois créé à partir de rien, ce monde doit se laisser poser des questions graves : comment doit être constitué un monde pour correspondre à des êtres libres et moraux. »
- Par ailleurs, l'oratrice montre que les douceurs du Bercail c'est aussi une réponse à la fameuse question de l'intégration de la femme dans le processus de développement.

7. *La place de la violence dans les littératures africaines.*

Par Monga Lumama Ntambo, Université de Lubumbashi

L'orateur part d'un constat selon lequel l'« écriture des africains ne fait plus place aux intérêts, aux tabous »

De ce fait, la thématique littéraire se cristallise en une description de la laideur et de la violence. En effet, tout ce qui s'observe au passage est décrit dans tous ses détails ; la plupart des dynamiques sociales africaines sont peintes avec violence, sans ménagement ; la femme, l'enfant, la misère, la sorcellerie... Il est grand temps que soit abandonnée cette voie esthétique au profit des thèmes du renouveau africain.

ATELIER III

Cet atelier a suivi :

1. « Du plurilinguisme comme stratégie de l'écriture littéraire en Afrique noire : cas de l'œuvre de Zamenga Batukezanga »

Par Richard Mukendi et Nestor Diansonsisa, Université de Lubumbashi

Les orateurs partent de l'idée selon laquelle la culture exerce une influence sur l'écrivain en ce qui concerne la langue utilisée.

Pour décrire cette influence, ils proposent un cadre psychosocial d'analyse. Ils interrogent l'œuvre de Zamenga, qu'ils prennent pour exemple, et ils mettent en lumière la singularité de son écriture utilisée, et même à celle de sa technique narrative. Ces faits les amènent à conclure que cette singularité révèle l'idéologie de l'auteur ainsi que son désir permanent d'innover en s'inspirant du modèle de la palabre africaine pour atteindre un plus grand nombre de lecteurs. Et sa célébrité lui a donné raison.

Dès lors, les orateurs pensent que loin de décrire cette écriture, le critique littéraire se doit de reconnaître une originalité qui plonge ses racines dans un ensemble culturel, social et historique.

**2. « Lettre intertextuelle d'un poème de Tito Yisuku »
Par Cidibi Ciakandu, Université de Lubumbashi.**

Par une lecture intertextuelle, l'intervenant dégage les sources d'influence de Tito Yisuku lors de la composition de son poème.

Après avoir défini l'intertextualité et ses diverses formes, il compare le poème de Tito Yisuku au poème « **si nous devons mourir** » de Mac Kay. De la comparaison de ces deux poèmes, il déduit que le poème de Tito Yisuku est un pur plagiat du poème « si nous devons mourir » de Mac Kay à 70% sur le plan lexical.

3. « Différentes figures du réalisme chez Jorge Luis Borges, Henry James et Chikaya U'Tamsi : hasard ou influence. »

Par J. R. Achukani Okabo, Université de Lubumbashi

Pour établir un bilan tant peu réaliste de la littérature négro-africaine à l'âge de la mondialisation, l'orateur se propose de considérer cette littérature non pas de façon isolée mais dans ses rapports avec d'autres littératures, à savoir celles des Amériques.

C'est ainsi que son analyse du réalisme révèle qu'en Amérique du Sud, ce courant littéraire prend la forme d'un réalisme magique, en Amérique du nord, la figure d'un réalisme social représenté par Henry James et en Afrique, celle d'un réalisme symbolique cristallisé par Chikaya U'Tamsi.

**4. « Tendances actuelles du roman négro-africain. Cas de Monné, Outrage et défis d'Ahmadou Kourouma. »
Par Ilunga Yolola, Université de Lubumbashi**

Pour l'orateur, l'écriture de Kourouma a vocation pour lire, et donne à lire de façon pertinente, le réel négro-africain. Kourouma cherche donc à négocier son acte de langage et son procès littéraire pour mettre en exergue sa problématique identitaire.

Il axe son analyse de cette écriture sur trois niveaux à savoir :

- Le niveau lexical, où il constate que l'auteur recourt au néologisme, aux emprunts sert aux formes pronominales spéciales,
- Le niveau syntaxique où l'auteur recourt à l'inter texte, au méta texte et à la fiction ;
- Enfin le niveau structurel, qui est fait d'une multiplicité des voix narratives voire des mélanges de genres.

ATELIER IV. « Les autres genres »

**1. Poésie et histoire immédiate : bilan et perspectives de la littérature congolaise au Katanga
Par Jano Bakansanda, Pléiade congolaise, Lubumbashi**

Cette contribution « Poésie et histoire immédiate » se veut une relecture poético-historique d'une tranche circonscrite en lettres de feu, d'un épisode de l'histoire du Congo –Kinshasa, une histoire faite de trahisons, d'agressions et d'occupations, de pillages ...

Cette lecture événementielle de la poésie congolaise jusque dans ses retranchements au Katanga montre suffisamment que, fille aînée de la littérature et témoin privilégié, cette poésie rend compte fidèlement des préoccupations cordiales du peuple face à une histoire chaotique.

**2. La production théâtrale en RDC : un inventaire, une catégorisation vers une hiérarchisation.
Mpungu Mulenda Saidi, Floribert Sakwa, Christian Kunda, Université de Lubumbashi.**

Cette communication voudrait mettre fin à l'allure quasi anonyme que prend le théâtre congolais en tant qu'œuvre littéraire ; elle voudrait parler de la production théâtrale depuis 1977 jusqu'à 2003, de manière officielle, et repérer, inventorier les catégories qui s'en dégagent. Elle voudrait enfin esquisser une hiérarchisation du théâtre congolais.

3. Le théâtre au service du pouvoir en RDC. 1960 – 2004.

Par Christian Kunda Mutoki, Université de Lubumbashi

Le théâtre fait partie de la culture qui est l'ensemble des valeurs qui aident un peuple à fonder sa personnalité. Le théâtre en tant qu'expression artistique doit aider le pays à être florissant du point de vue culturel. D'où, il ne doit ni souffrir du manque de financement de la part du gouvernement ni souffrir du manque de professionnalisme. Le gouvernement congolais, par des instances culturelles doit commencer par repérer les

meilleurs artistes comédiens, les meilleurs dramaturges pour les encadrer et favoriser leurs productions théâtrales tant au niveau national qu'international. Tout sera fait si les articles eux-mêmes commencent par rendre vivants leurs spectacles. Le pays doit doter le théâtre du matériel scénique et technique moderne pour qu'il soit capable de se défendre dans la concurrence mondiale.

ATERLIER V.

En ce qui concerne ce deuxième jour, l'atelier a enregistré trois communications.

1. La restauration des langues classiques en RDC pour une francophonie de plus en plus élargie.

Par Kizobo O'Bweng, Université de Lubumbashi.

De la définition in stricto sensu à la définition large de l'expression « langues classiques », l'orateur a démontré l'importance et l'apport évident de la connaissance des langues classiques à la meilleure production des œuvres littéraires des écrivains congolais de la nouvelle génération. Il voudrait recréer de nouveaux espaces didactiques d'apprentissage des langues classiques européennes et congolaises, comme source d'inspiration aux jeunes écrivains congolais. Cela, en vue d'établir un dialogue entre les écrivains congolais et les néo-latins.

2. La réception de la littérature congolaise à l'université, 40 ans après l'indépendance.

Par Fidèle Ndombe, Université de Lubumbashi.

L'ensemble de la littérature, à l'université de Lubumbashi, consiste à faire un discours sur la littérature (à travers les commentaires, les dissertations, ..) En principe l'université, par le truchement de la faculté des lettres, devait être un centre de rayonnement et de diffusion de la littérature congolaise. Mais hélas, cette dernière est mal connue en RDC.

Il existe plusieurs œuvres écrites sur la littérature congolaise (documents souvent mal conservés.). Aujourd'hui, seules soixante-cinq œuvres constituent la bibliothèque de la littérature congolaise. De ces œuvres, certaines exploitent une écriture plus hermétique que d'autres.

De ces œuvres, la nouvelle est la plus exploitée. Il serait souhaitable de promouvoir la littérature congolaise par la didactique de ces textes littéraires français.

3. Paradigme praxéologique et la promotion de la culture interdisciplinaire en littérature.

Par G.Ch. Kambaji Wa Kambaji, université de Lubumbashi.

Les différentes sciences sont appelées à collaborer, les chercheurs de différents domaines sont appelés à coopérer. Voilà pourquoi, à travers le « Kambajisme » (ou la praxéologie sociologique), la sociologie apporte un tonus à la littérature.

Analysant l'axe épistémologique de la praxéologie sociologique, l'orateur a noté son caractère transdisciplinaire et son fondement sur la théorie du pouvoir, la théorie du langage et la théorie de la littérature verbale.

Des acquis du Kambajisme, le littéraire praxéologue doit être interventionniste comme un sociologue. Et la littérature doit être responsable de ses œuvres politiques, économiques, socialement susceptibles de transformer les consciences des gens.

En somme, la littérature doit être une science humaine et sociale. Elle héberge d'énormes possibilités de production des œuvres, l'écrivain est, dès lors, perçu comme un acteur social, à l'instar de Zamenga. L'écrivain est du peuple, il écrit pour le peuple. C'est un agitateur socio-politique, l'éveilleur de sa population. L'on vire à l'inter disciplinarité grâce à la sociopraxéologie où le langage et la sociologie se fécondent.

L'après-midi était réservé à l'adoption des rapports en ateliers.

3^{ème} journée : Vendredi, 28 janvier 2005

Cette dernière journée a été consacrée à la cérémonie de clôture officielle du Colloque.

Les points suivants ont été prévus au programme de la journée.

1. La lecture du rapport général
2. Le mot des participants
3. L'allocation de clôture du Recteur de l'Unilu.

IV. BILAN, TENDANCES ET RECOMMANDATIONS

Au travers de tous les travaux tant en plénière que dans les ateliers, le bilan, les tendances et recommandations suivants ont été dégagés.

1. BILAN

Depuis 1975 environ, année de publication simultanée du récit de cirque ... et de la vallée de la mort, Giambatista Viko, une tendance en littérature s'avère : celle des modifications profondes de l'espace littéraire africain. Cette modification se construit sur trois axes :

- La figure du narrateur avec le passage de la troisième personne (il) à la première (je) ;
- Le fait que les écrivains n'écrivent plus exclusivement sur les événements qui se sont déroulés dans leurs pays respectifs
- L'atténuation de la dynamique de l'engagement. Cette dernière caractéristique est davantage accrue chez ceux qu'on appelle (Locha Mateso) les négro-politiques ou les écrivains de la « migritude ».

Ces faits donnent un visage nouveau à la littérature africaine et relance la question de sa dénomination : littérature africaine, littératures africaines, les littératures subsahariennes, etc. ?

L'écriture actuelle de la littérature africaine est polyphonique, ce qui dérouté le lecteur.

D'où la nécessité de mettre à la disposition du lecteur des balises pour l'aider à comprendre cette écriture.

Il y a lieu également de signaler :

1) La prière est inexploitée comme genre littéraire

2) En poésie, essai, conte, épopée et roman, il faut distinguer :

- les écrivains de la Négritude, les écrivains d'inspiration traditionnelle, les écrivains de démythification du passé paradisiaque, les écrivains critiques de la colonisation, les écrivains chantres des droits de l'homme, les écrivains de la thématique nouvelle.

3) En critique, on note :

- Le recours permanent à une approche qui porte sur le témoignage et sur l'esthétique
- L'absence d'une approche institutionnelle

4) Au 20^{ème}, on a connu des littératures africaines héritières de la décolonisation au 21^{ème}, il faut opter pour des littératures de mentalité de développement

5) En littératures congolaises, comme en littérature congolaise, il a été observé :

- l'aspect de littérature de résistance, deux styles : « populaire » et « intellectuel », l'inexploitation de la littérature nationale en langue vernaculaire, le développement de la littérature diasporienne et la question identitaire.

Au vu du parcours thématique dans la littérature narrative, de 1960 à ce jour, les communications présentées ont suscité un débat autour d'une constante : Il existe bel et bien une description pessimiste de l'Afrique et une stigmatisation de la société négro-africaine. Cette vision des choses a été confrontée par les diverses conclusions tirées par chacun des orateurs. En effet, s'il existe une multiplicité de thèmes dans la littérature narrative : pour A. Mbuyamba K., ces thèmes sont classifiables, pour F. Kabeya M., ils sont symptomatiques d'une sorte d'afro-pessimisme, pour M. Abmourhouet – Bigmann, ils sont hypocrites, pour J.P. Bwanga Z., ils sont miséreux ne serait-ce que dans le genre de la nouvelle, ils sont une exposition de la violence sociale pour Monga L.

En outre, l'œil philosophique a observé que le roman philosophique est quasi inexistant (Shindano), mais s'il devait exister, il devrait être propitiatoire d'une nouvelle identité de l'homme noir, la métissité (E. Banywesize), et non celle d'une crise identitaire morbide (J.P. Kankwenda). Pour ce faire, la littérature négro-africaine doit jouer vraiment son rôle de réorienter, de réinvestir nos propres valeurs culturelles en s'ouvrant toutefois à l'universel (V. Kabuya K.)

Par ailleurs, les modèles d'écriture ont fait l'objet d'une réflexion. Etant donné les nouvelles voies d'écriture qui s'ouvrent à la nouvelle génération d'écrivains, il y a lieu de supposer que la transformation consciente du signe linguistique est tributaire de la transformation du statut de celui qui parle (G.B. Madebe). C'est ce que l'on observe par exemple chez A. Kourouma, Allah n'est pas obligé qui procède par des ruptures et des mutations révélatrices d'un conflit, qu'il soit politique, linguistique ou culturel (A.J. Sissao).

L'atelier « autres genres » de ce colloque a permis de dégager les différents aspects suivants :

1. dans le domaine de la littérature de jeunesse : la dynamique de la littérature africaine dans l'enseignement du français au Québec chez le primo-apprenant ;

2. dans le domaine de la musique surtout congolaise, il a été entrepris un bilan historique complet de la situation de la musique depuis 1940 jusqu'aux années actuelles en ce qui concerne les acteurs, la forme ainsi que la thématique ;
 3. dans le domaine de la poésie : il a été mis en exergue la situation de la poésie tant du point de vue des acteurs, des genres que des contenus ;
 4. S'agissant du théâtre, un bilan complet de la production théâtrale a été entrepris du point de vue de l'histoire (1960 – 2004), de ses formes (élitiste, populaire, mixte), de ses rapports, avec d'autres genres médiatiques (cinéma, télévision), de sa thématique (pour ou contre le pouvoir), de ses enjeux (se libérer ou être asservi) et de ses stratégies ;
 5. Du côté de la nouvelle : a été affirmée l'existence d'une nouvelle de langue française dont les caractéristiques principales sont la revendication d'une identité nationale, la rupture avec la sphère de l'oralité, la relation immédiate avec la réalité sociale ou culturelle.
- L'apprentissage des langues classiques, au sens large, est devenu obsolète. Il est impérieux de les inscrire au programme de chaque faculté pour les apprendre par option, aux fins de revigorer les racines de la francophonie.

2. TENDANCES

Le constat général émanant des tendances de la littérature narrative négro-africaine, de 1960 à nos jours, est celui d'un essoufflement thématique à force de négativisme. C'est en cela qu'il est permis de tracer de nouvelles perspectives :

- a) Sur le plan de la thématique, l'incitation à la liberté créatrice a été envisagée en vue de suggérer aux récentes œuvres narratives d'être prophétiques d'une Afrique décrottée de son défaitisme.
 - b) Sur le plan philosophique, l'atelier a envisagé la fondation, la création des héros et des figures – types, des personnages de valeur qui devront poser les bases, les jalons d'une identité africaine nouvelle et universelle, car mondialisation oblige.
 - c) En matière d'écriture, la sensibilisation reste à faire autour des œuvres à la stylistique innovante.
- L'atelier II a préconisé, de ce fait, que la critique littéraire fasse preuve de dynamisme dans l'éclosion de nouvelles formes de langage littéraire et réflexif de l'Afrique.

Les différentes contributions de l'atelier IV, outre celle consacrée à la didactique, ont permis de repérer les tendances critiques suivantes :

1. Un rapport entre la littérature et la société, qu'il s'agisse de la poésie, de la musique et du théâtre ;
2. Un intérêt accordé à l'histoire immédiate dans l'analyse de la littérature ;
3. Un intérêt accordé à ce qu'on appelait la para-littérature dans la connaissance générale des littératures du Congo contemporain ;
4. une mise en chantier des travaux consacrés à l'analyse sociologique de la littérature.

Au niveau de l'atelier V, il y a lieu d'approcher les littératures étrangères à travers deux perspectives monographique et historiciste de fait littéraire, de cultiver l'approche transdisciplinaire dans la littérature en tant que science humaine, et objet du développement.

RECOMMANDATIONS

- Pour résoudre le problème d'identité, la nécessité s'impose de rebaptiser notre littérature. Les propositions suivantes ont été retenues : littératures africaines, littératures françaises par les Africains, littératures d'Afrique, littératures françaises d'inspiration africaine. Le colloque ne s'est pas prononcé clairement sur l'adoption de l'une ou de l'autre appellation.
- Pour revaloriser les lettres africaines francophones,
 - mettre les « élèves au contact avec leur réalité en réformant l'enseignement des textes littéraires du niveau secondaire.
 - Ecrire la paralittérature et utiliser une langue locale pour finaliser le lectorat noyau, créer des habitudes dans le public
 - Editer des livres qui coûtent moins cher pour permettre au lecteur d'acheter.

Il y a lieu également de :

- Faire un travail de littérature générale comparative pour voir ce qu'il y a de spécifiquement africain en littérature
- Ne pas perdre la mémoire historique de la critique africaine
- Multiplier les rencontres de ce genre.

Etant donné les sujets proposés et exposés dans l'atelier II (Littérature narrative : thématique)

Considérant la condamnation quasi unanime de la thématique en vigueur dans la plupart des œuvres de littérature négro-africaine,

Considérant l'essoufflement, la redondance de la thématique de dénonciation, de violence, de pessimisme,

Nous, participants, formulons les recommandations suivantes :

a. Aux écrivains

- De revisiter l'élément traditionnel de la littérature pour donner un sens nouveau au contenu à travers de nouvelles formes d'écriture.
- De questionner la société sur la place qu'occupe la nouvelle génération dans le monde actuel, autrement dit renouveler la voix et le regard sur notre société.
- De contribuer à redorer l'image africaine par la description de « l'autre Afrique » inconnue de l'occident, l'Afrique n'est pas seulement le continent du mal (génocide, sida, guerres)

b. Aux critiques littéraires africains

- La nouvelle critique africaine doit être incitative, en questionnant les formes qui s'approprient le mieux les concepts esthétiques imposables et appréciables.
- La nouvelle critique africaine doit tenir compte de l'unité de la diversité de l'expérience humaine africaine.

La nécessité pour le critique africain de tenir compte des acquis des résolutions du colloque de Cerisy-la salle en France sur la nouvelle critique, ceci à travers un ancrage et une ouverture.

Le colloque recommande en outre :

1. Que les écrivains et chercheurs négro-africains s'efforcent de publier les ouvrages en langues nationales
2. Que la didactique de la traductologie soit renforcée au Département des lettres et civilisations africaines
3. Dans le cadre d'échanges culturels, que les contacts permanents soient établis entre les écrivains africains francophones.
4. Que l'étude des institutions littéraires dans les pays africains fassent l'objet d'une attention soutenue des instances dirigeantes
5. Que l'enseignement des langues classiques soit organisé de sorte que tous les étudiants sans distinction de filière puissent le suivre.
6. Qu'il y ait une collaboration permanente entre les linguistes et littérateurs négro-africains pour une meilleure promotion de la culture africaine.
7. Que la question de la réception de la littérature, en tant que problématique nouvelle soit approfondie par les chercheurs.

Tel est, distingués invités, mesdames et messieurs, le rapport général du Colloque international sur « 1960 – 2004 : Bilan et tendances de la littérature négro-africaine »

Fait à Lubumbashi, le 28 janvier 2005

Le Groupe des Rapporteurs

Pr. Jacques Keba Tau(Rapporteur Général), C.T. Floribert Sakwa Lufwatula(Premier Rapporteur Général Adjoint), CT. Cyprien Mutoba Kapoma(Deuxième Rapporteur général Adjoint), Esther Mujinga(Atelier I), Daniel Canda Kishala(Atelier II), Nsenga Kapole(Atelier III), Fidèle Ndombe(Atelier IV), Honoré Ngoy Mwenze(Atelier V)

TABLE DES MATIERES

PREFACE.....	2
AVANT-PROPOS.....	3
PROGRAMME.....	4
ATELIER I : PARCOURS HISTORIQUES	4
ATELIER II : LITTERATURE NARRATIVE : LA THEMATIQUE.....	4
ATELIER III : PROBLEMES ET TECHNIQUES DE L'ECRITURE.....	5
ATELIER IV : AUTRES GENRES	5
ATELIER V : QUESTIONS DE LITTERATURE, LANGUE ET SOCIETE	6
II. COMPOSITION DES BUREAUX	9
A. TRAVAUX EN PLENIERE :	9
B. TRAVAUX EN ATELIERS.....	9
ATELIER II. LITTERATURE NARRATIVE : LA THEMATIQUE.....	9
ATELIER III : PROBLEMES ET TECHNIQUES DE L'ECRITURE.....	9
ATELIER IV. AUTRES GENRES	9
ATELIER V : QUESTIONS DE LITTERATURE, DE LANGUE ET SOCIETE	9
III. ORGANISATION GENERALE	10
1. COMITE D'HONNEUR ET DE SOUTIEN :	10
2. COMITE SCIENTIFIQUE :	10
3. COMITE D'ORGANISATION :	10
4. COMMISSION DE LOGISTIQUE :	10
IV. ADRESSES UTILES	10
SEANCES ET CONFERENCES INAUGURALES.....	11
ALLOCUTION DU RECTEUR PRONONCÉE À L'OUVERTURE DU COLLOQUE INTERNATIONAL SUR « 1960-2004, BILAN ET TENDANCES DE LA LITTÉRATURE NEGRO-AFRICAINE ».....	11
MOT DE CIRCONSTANCE DE MONSIEUR LE PROFESSEUR FUMUNI BIKURI, DOYEN DE LA FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES DE L'UNIVERSITE DE LUBUMBASHI.....	13
PRESENTATION DE L' ARGUMENT(JP. BWANGA ZANZI).....	15
LITTERATURE AFRICAINE DE LA LANGUE FRANÇAISE : FLASH SUR QUELQUES ECRIVAINS-VEDETTES... 16	
LITTERATURE AFRICAINE FRANCOPHONES DU XX ^{EME} SIECLE : UNE DYNAMIQUE DE LA DECOLONISATION BRADEE(MAURICE AMURI MPALA)	23
UNE LITTERATURE POLITISEE ET ENCLAVEE : L'ECRIVAIN CONGOLAIS, LE LECTEUR ET LE CRITIQUE. . 34	
(NGWARSUNGU CHIWENGO).....	34
ATELIER I PARCOURS HISTORIQUES.....	399
COMMENT L'APPELER(JACQUES KEBA-TAU)	399
CHRONOFILM DE LA LITTERATURE NEGRO – AFRICAINE (1960 – 2004)FRANÇOIS ABIBI AZAPANE MANGO	42
LA PHYSIONOMIE ACTUELLE DE LA LITTERATURE <i>NEGRO-AFRICAINE (KONGO TSAKALA)</i>	46
<i>LA PROMOTION DES LETTRES CONGOLAISES DANS L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE ET UNIVERSITAIRE EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO(HUIT MULONGO KALONDA)</i>	50
LITTERATURES AFRICAINES D'EXPRESSION ANGLAISE ET FRANCAISE : MEMES COMBATS, DIVERSES STRATEGIES DE 1960 A CE JOUR (FELIX ULOMBE).....	53
<i>LA LITTERATURE CONGOLAISE EN RDC : LA TRAVERSEE DU DESERT(CHRISTOPHE CASSIU)</i>	59
LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE EN CHIFFRES :	65
UNE ANALYSE STATISTIQUE.(DANIÈLE CANDA KISHALA).....	65
LA QUESTION D'ENSEIGNEMENT DE LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE EN RDC : PARCOURS.....	
HISTORIQUES ET PROBLEMES.(JP.BWANGA ZANZI, MUKADI KABONGO, NYEMBO NDOBEZYA)	75
ATELIER II.....	85
LITTERATURE NARRATIVE : LA THEMATIQUE.....	85
DISCONTINUITES LITTERAIRES ET FIGURES DE LA PERSONNE : REFLEXION SUR LA MODERNITE ET SES CONSEQUENCES EN LITTERATURE FRANCOPHONE AU SUD DU SAHARA(GEORICE MADEBE).....	85
DENONCIATION ET AFRO-PESSIMISME DANS LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE(FABIEN KABEYA MUKAMBA)	102
DOUCEURS DU BERCAIL D'AMINATA SOW FALL OU LA THEMATIQUE DE L'ESPOIR (ESTHER MUJINGA SAPATO).....	111

LA " METISSITE " : UNE NOUVELLE FIGURE DE L'IDENTITE AFRICAINE CHEZ VALENTIN YVES MUDIMBE ET MBWIL A MPAANG NGAL A L'ERE DE LA MONDIALISATION(EMMANUEL BANYESIZE).....	116
LA CAFRITUDE, PUINEE ATTENDUE DE LA NEGRITUDE(AMBOURHOUE ET BIGMANN)	120
LE ROMAN AFRICAINE D'EXPRESSION FRANÇAISE ET SES CONSTANTES THEMATIQUES (1960 A NOS JOURS) : UNE APPROCHE SOCIOCRIQUE	128
(ALPHONSE MBUYAMBA KANKOLONGO)	128
LE CONFLIT POLITIQUE, LE CONFLIT LINGUISTIQUE ET CULTUREL DANS ALLAH N'EST PAS OBLIGE(ALAIN SISSAO).....	137
LA THEMATIQUE DE LA MISERE EN LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE. APPROCHE LINGUISTIQUE(JP. BWANGA ZANZI).....	141
LE ROMAN PHILOSOPHIQUE DANS LA LITTERATURE CONGOLAISE: UN EFFORT A FOURNIR.....	147
"MIGRITUDE", AMOUR ET IDENTITE. L'EXEMPLE CALIXTHE, BELAYA ET KEN BUGUL(ALPHA NOEL MALONGA).....	151
DE LA PROBLEMATIQUE DES IDENTITES DANS LE ROMAN AFRICAINE. CAS DE L'AVENTURE AMBIGUE DE CHEIK HAMIDOU KANE(KANKWENDA ODIA).....	157
LA PLURALISME MEDICALE A TRAVERS LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE(ALBERT DIAMBILE LUBOYA).....	161
1	
LA SYMBOLIQUE DES CONFLITS ETHNIQUES DANS LES GENRES ORATOIRES RELIGIEUX EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO.....	171
(MOKET MWANA KITENGE).....	171
L'HUMANISME SENGHORIEEN FACE A LA CONSTRUCTION DE L'UNIVERSEL(VINCENT KABUYA KITABI)	176
ETUDE DE LA VIOLENCE ET DES INTERDITS DANS L'ESPACE DES CHAMPS LITTERAIRES AFRICAINS(MONGA LUMAMATAMBO).....	182
ATELIER III.....	190
PROBLEMES ET TECHNIQUES DE L'ECRITURE	190
LE SORT DE L'EPIQUE DANS LE « DISCOURS AFRICAINE » D' AHMADOU KOUROUMA.(BRIGITTE DODU).190	
LA VOIX ENRAGEE DE L'ENFANT A L'AGE DE LA MONDIALISATION : KOUROUMA, DONGALA ET KEN BUGUL »(KASONGO KAPANGA)	198
DU REALISME AU ROMAN PROLIFERANT OU LA MYSTIFICATION DU LECTEUR(J.C MAKOMO MAKITA)... ..	430
LA POLEMOLOGIE COMME SOURCE DE CREATION ARTISTIQUE DANS LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE.(BANZA KASANDA).....	207
LECTURE INTERTEXTUELLE D'UN POEME DE TITO YISUKU(CIDIBI cia kandu).....	214
ROMAN AFRICAINE ET ROMAN AMERICAINE : REGARDS CRITIQUES ET QULQUES CONSIDERATIONS SUR LES FONCTIONS SOCIALES DE L'ECRIVAIN(ACHUKANI OKABO).....	219
TIERS ESPACE DE L'ECRITURE ET PROBLEME TYPOLOGIQUE DANS "VIE ET MOEURS D'UN PRIMITIF EN ESSONNE QUATRE-VINGT -ONZE" DE P. NGANDU NKASHAMA(KAYEMBE KABEMBA).....	233
LE PLURILINGUISME COMME STRATEGIE DE L'ECRITURE CHEZ ZAMENGA BATUKEZANGA(RICHARD MUKENDI NKASHAMA ET NESTOR DIANSONSISA.....	236
PRE-TEXTE, CO-TEXTE ET HYPER-TEXTE OU LIEUX D'ANALYSE DU TEXTE FRANCO-AFRICAINE(EDEMA ATIBAKWA BABOYA)	
245	
DIFFERENTES FIGURES DU REALISME CHEZ JORGE LUIS BORGES, HENRY JAMES ET TCHICAYA U TAM'SI : HASARD OU INFLUENCE ?(ACHUKANI OKABO).....	257
CHRISTOPHER OKIGBO: L'ECRITURE ET L'ENGAGEMENT(MUTOKE TUJIBIKILE).....	261
ATELIER IV.....	264
AUTRES GENRES.....	264
L'EXPLOITATION D'UN ROMAN DE LITTERATURE DE JEUNESSE NEGRO-AFRICAINE EN CLASSE DE FL2/FLE(Astrid BERRIER et Christine CYR)	264

LE THEATRE POPULAIRE CONGOLAIS : ENJEUX ET PERSPECTIVES (HUIT MULONGO KALONDA-BA-MPETA)267	
LE MASQUAGE COMME STRATEGIE DANS LE THEATRE DES DEUX RIVES DU CONGO (C. KAPANGA KAPELE M.K.)	270
DU THEATRE FILME VERS UN NOUVEAU LANGAGE DE L'IMAGE THEATRALE : GROS PLAN SUR LA TROUPE DE MUFUANKOLO(MPUNGU MULENDA SAIDI)	274
LA MUSIQUE CONGOLAISE MODERNE: UN PARCOURS RYTHMIQUE ET THEMATIQUE MAURICE MONSENKO VANTHIBAH.....	277
LA PRODUCTION THEATRALE EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE CONGO: UN INVENTAIRE, UNE CATEGORISATION VERS UNE HIERARCHISATION(MPUNGU MULENDA SAIDI, FLORIBERT SAKWA & CHRISTIAN KUNDA.....	282
LE THEATRE AU SERVICE DU POUVOIR (CHRISTIAN KUNDA MUTOKI).....	295
POESIE ET HISTOIRE IMMEDIATE : LECTURE EVENEMENTIELLE DE AMOUR DE LA PATRIE, RECUEIL DE POEMES DE NESTOR DIAMBWANA. (ARTHUR JANO BAKASANDA)... ..	298
DES SCHEMES DES LITTERATURES ORALES AFRICAINES A TRAVERS LES DANSES :RELEVÉ DES VALEURS EDUCATIVES (LISINGO TOFOTA).....	301
ATELIER V QUESTION DE LITTERATURE, DE LANGUE ET SOCIETE.....	
ETUDES LITTERAIRES AFRICAINES ET LITTERATURES EMERGENTES : QUELLES METHODOLOGIES ?(SALAKA SANOU).....	307
LA RESTAURATION DES LANGUES CLASSIQUES EN REPUBLIQUE DEMOCRATIQUE DU CONGO POUR UNE FRANCOPHONIE DE PLUS EN PLUS ELARGIE.(KIZOBO O'BWENG-OKWESS).....	315
LA RECEPTION DE LA LITTERATURE CONGOLAISE A L'UNIVERSITE DE LUBUMBASHI, QUARANTE ANS APRES L'INDEPENDANCE (FIDELE NDOMBE MWEFU	321
IOLINGUISTIQUE DE LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE. CAS DE LA NOUVELLE AFRICAINE DE LANGUE FRANÇAISE.(MAURICE MUYAYA WETU ET MAURICE NJILA NGANDU).....	324
ASPECTS SOCIOLINGUISTIQUES ET PRAXEOLOGIQUES DE LA LITTERATURE NEGRO-AFRICAINE ECRITE EN FRANCAIS (MPAMBA KAMBA KAMBA).....	326
LE PARADIGME PRAXEO – SOCIOLOGIQUE ET LA PROMOTION DE LA CULTURE INTERDISCIPLINAIRE EN LITTERATURE (G.KAMBAJI WA KAMBAJI)	333
. LA LITTERATURE ET LE PROGRES HUMAIN(KONGO TSAKALA.....	345
MOT DE REMECIEMENT DU DELEGUE DES INTERVENANTS EXTERIEURS (ROMOUALDFONKOUA.....	351
MOT DE CLOTURE DU SECRETAIRE GENERAL.....	351
RAPPORT GENERAL	352
TABLE DES MATIERES.....	374

ⁱ Texte produit grâce à une bourse d'excellence offerte par l'AUF (Agence Universitaire Francophone) à l'Université de Montréal, Canada en 1999.