Thèse de doctorat

Université de Limoges

Université de Limoges

ED 612 - Humanités

EA1087 – Espaces Humains et Interactions Culturelles

Thèse pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Limoges

Littératures comparées

Présentée et soutenue par

Stéphane Monhenou Flavien YRO

Le 23 juin 2021

Sylvain Bemba, journaliste et écrivain du rêve d'une Afrique libérée

Thèse dirigée par **Jean-Michel DEVÉSA**

JURY :

Président du jury
M. **Didier TSALA-EFFA**, Professeur des universités, Université de Limoges (France)

Rapporteurs
Mme **Kathleen GYSSELS**, Professeure de littératures caribéennes, francophones, Université d'Anvers (Belgique)
M. **Bernard URBANI**, Professeur émérite, Université d'Avignon (France)

Examinateur
Mme **Évelyne LLOZE**, Professeure de littérature française et francophone, Université de Saint-Étienne (France)

Année universitaire 2020-2021

Licence CC BY-NC-ND 3.0

À ma mère
partie trop tôt à « M'Pemba »
avec qui.
À ma compagne et mon fils
en qui.
À mon père pour qui.
À mes frères et ma sœur.
À M. Jean-Michel Devésa
sans qui.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« À héritage enrichi se juge le mérite de l'héritier.[1] »
Sylvain Bemba

[1] Sylvain Bemba, « Rapport de mission à Jean Malonga sur les chemins de la création Congo-Océan », in *Moi, Congo ou les rêveurs de la souveraineté*, Marie-Léontine Tsibinda (dir.), Jouy-Le-Moutier, Bajag-Meri, 2000, p. 88.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Remerciements

Je remercie du fond du cœur toutes les personnes qui, de près ou de loin et de quelque manière que ce soit, m'ont aidé à aller jusqu'au bout de cette aventure.

Tout d'abord et plus particulièrement mon directeur de recherche, le professeur Jean-Michel Devésa, pour l'aide précieuse qu'il m'a apportée au cours de l'élaboration du présent travail, notamment pour sa patience et ses conseils. Son œil critique et ses remarques avisées m'ont été indispensables dans la structuration et l'amélioration de la qualité des différentes sections de cette thèse.

Ma reconnaissance est également adressée au Laboratoire EHIC, à l'école doctorale ED 612 Humanités de l'Université de Limoges, en particulier à sa directrice Mme Laurence Pradelle dont le dynamisme, la disponibilité et les qualités humaines en plus de m'avoir profondément marqué m'ont permis de terminer sereinement la présente entreprise scientifique.

Le professeur Jean-Fernand Bédia, Enseignant-Chercheur à l'Université Alassane Ouattara de Côte d'Ivoire, est ici remercié d'avoir été celui qui a su, chez moi, déceler cette âme de chercheur et a bien voulu me donner ma chance…

Mention spéciale faite à mon oncle et à son épouse, les docteur(e)s Blé-Jean Fidèle Yrro et Azarm Farzam, à mon père Germain Yro, à ma tante Séa Julie épse Bamba pour leurs encouragements et leurs constants soutiens durant toutes ces années.

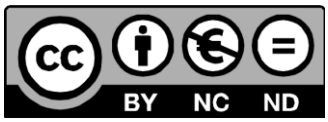
Je n'oublierai pas ma compagne Natacha et mon fils Noäm, pour avoir été là, avec moi, chaque jour, pour me donner de la force et une bonne raison de continuer…

Des remerciements spécifiques sont rendus aux différents membres des grandes familles Yro et Yeanzi, ainsi qu'à Yacouba Yéo, Abdoul Guiba, Urbain Ndoukou-Ndoukou, Roddy Edoumou, Daniel Keïta, Herman Ouassa, Abel Dago, Loïs Amangoua, tante Bernadette, Christiane Plas et M. Frédéric Pirault. Ces derniers savent pourquoi ils sont cités ici.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Droits d'auteurs

Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Attribution-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** » disponible en ligne : *http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/*



Licence CC BY-NC-ND 3.0

Sommaire

INTRODUCTION : LIRE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE SYLVAIN BEMBA 9

PREMIÈRE PARTIE 23

Chapitre I : Le Congo littéraire de Sylvain Bemba 26

I. La République du Congo dans l'histoire de l'Afrique et du monde 27
II. À propos de « la phratrie des écrivains congolais » 48

Chapitre II : Sylvain Bemba et son œuvre 63

I. Un Congolais épris de lettres et d'art 63
II. Le Parcours littéraire de l'« artiste » 73

DEUXIÈME PARTIE 92

Chapitre I : Sylvain Bemba, l'homme engageant 94

I. Théâtre et militantisme chez Sylvain Bemba 96
II. La Problématique de la révolte dans le roman bembien 146

Chapitre II : L'Esthétique littéraire de Sylvain Bemba 197

I. La Dramaturgie bembienne 201
II. L'Esthétique romanesque de Sylvain Bemba 234

CONCLUSION GÉNÉRALE : SYLVAIN BEMBA, UNE PLUME, UNE VISION 275

Références bibliographiques 290

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Licence CC BY-NC-ND 3.0

INTRODUCTION : LIRE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE SYLVAIN BEMBA

Au début de la seconde moitié du XXe siècle, la France octroie l'indépendance à ses colonies d'Afrique subsaharienne à la suite de luttes âprement menées par des intellectuels et hommes de lettres engagés. Ces derniers, issus pour l'essentiel de l'élite « noire » formée à l'« école occidentale », vont entreprendre dès la fin des années 1930 des actions culturelles, puis politiques, afin de libérer leurs peuples du joug de l'impérialisme colonial. De ce désir commun d'émancipation naît la négritude, un mouvement littéraire et politique d'envergure internationale qui « *dans sa démarche de libération et d'affirmation va magnifier les valeurs culturelles de la civilisation nègre disqualifiées par le discours colonial*[2] ». Les textes des écrivains se réclamant ouvertement ou pas de cette mouvance vont s'inscrire dans une perspective de revalorisation et de restauration de l'image de l'homme noir, notamment des Africains « *qui* [ont] *tragiquement traversé des siècles de souffrances physiques et morales ; individuelles et collectives, durant deux "Grands Dérangements" — la colonisation après la traite négrière*[3] ». Comme l'indique Jacques Chevrier :

> *Ils vont donc s'employer, d'une part, à réhabiliter des valeurs attachées à la société traditionnelle et, d'autre part, à dénoncer un système colonial, qui, non content d'opprimer et de réprimer, installe un peu plus chaque jour l'Africain dans un monde hybride et le transforme en bâtard culturel.*[4]

La suite est connue puisqu'au tournant des années 1960, la quasi-totalité des colonies françaises d'Afrique noire acquiert l'indépendance politique. Toutefois, le bonheur pour tous et le bien-être pour chacun qu'aurait dû apporter cette nouvelle ère de liberté ont vite laissé la place à des sentiments de désillusion, d'amertume et de désespoir :

> [U]*n peu partout* [en Afrique noire] *après un simulacre de démocratie, le pouvoir s'y manifeste sous les formes d'un totalitarisme appuyé à la fois sur la force militaire, la bureaucratie et l'idéologie. Totalitarisme qui* [...] *ne se fait aucun scrupule à réprimer, torturer, éliminer tous ceux qui tentent de l'entraver* […].[5]

Cette analyse de Jacques Chevrier résume ainsi le grand désenchantement des populations africaines une fois passée l'euphorie des premiers instants d'une liberté longtemps désirée. Aucune littérature ne restant en marge de l'histoire du peuple qui l'a vu naître, « *la plupart des textes écrits et publiés après 1960 nous donnent à voir une image de l'Afrique*

[2] Désiré Nyela, « Subversion épique, verve romanesque dans *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », in *Traversées de l'écriture dans le roman francophone*, vol. 37, n° 1, 2006, p. 15.
[3] Makhily Gassama, « Avant-propos », in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique*, Paris, Philippe Rey, 2010, p. 9.
[4] Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, p. 67.
[5] *Ibid*., p. 90-91.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

singulièrement désespérée[6] ». Les productions littéraires africaines de cette période sont pour la plupart symptomatiques de cette situation de chaos et se présentent généralement comme de véritables « *désaveu*[x] *de la torture de l'injustice, de l'arbitraire, après la décolonisation*[7] ». En d'autres termes, les ouvrages de la majeure partie des écrivains subsahariens publiés entre la fin des années 1960 et la fin des années 1980 font écho au contexte de malaise et de mal-être social imputable, toujours selon Jacques Chevrier, à des maux identifiables : « *corruption, affairisme, dérives politiciennes, calamités naturelles, affrontements inter-ethniques…*[8] ».

Intellectuel et homme de lettres très apprécié par ses compatriotes et ses pairs qui le considèrent d'ailleurs comme un « classique » de la littérature au Congo[9], Sylvain Bemba fait partie de cette frange d'écrivains subsahariens qui, dès la fin des années 1960, vont inscrire les réalités politiques post-coloniales au cœur de leurs créations littéraires. En effet, devant les premières difficultés du Congo indépendant et le nombre important de maux qui accablent les populations locales, l'auteur brazzavillois fait très tôt le choix d'user de l'écriture littéraire comme d'un véritable canal de partage des craintes et des espérances siennes. Aussi va-t-il, à cet effet, produire une œuvre scripturale particulièrement foisonnante et diversifiée dans le but d'attirer par tous les moyens possibles l'attention de ses contemporains, Congolais et Africains, sur les réalités critiques de l'heure. Pourtant, malgré cette « *œuvre consistante et forte*[10] », pour reprendre les mots de Nicolas Martin-Granel, l'auteur n'a jamais connu cette notoriété continentale et encore moins internationale[11] qui aurait certainement fait de lui un classique de la littérature africaine au même titre que son jeune compatriote Sony Labou Tansi. Une situation qui justifie, aujourd'hui comme hier, la place liminale qu'occupent Sylvain Bemba et son œuvre dans l'historiographie officielle de la littérature francophone subsaharienne ; lui, qui, dans un entretien confiait n'avoir « *que* [du] *mépris pour un certain "racisme" littéraire où la condition du succès de quelqu'un ou de quelques-uns est la condamnation de tous les autres à un oubli injuste*[12] ».

---

[6] Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, *op. cit*., p. 90.
[7] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, Paris, Hatier International, coll. « Monde Noir », (2003) 2016, p. 239.
[8] Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, *op. cit*., p. 111.
[9] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « La Mort de Sylvain Bemba », in *Présence Africaine*, n° 153, 1996, p. 257.
[10] Nicolas Martin-Granel, « BEMBA Sylvain », in *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 52.
[11] Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS, 2017, p. 321-324.
[12] Sylvain Bemba dans Mukala Kadima-Nzuji et Marie-Léontine Tsibinda, « Qui êtes-vous Sylvain Bemba ? », in *Sépia*, n°18, 1995, p. 7.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Du haut de notre statut de chercheur « de trésor » en littérature, il nous a paru important, voire vital, de sortir Sylvain Bemba du « cimetière-des-classiques-africains-oubliés » ; de (re)présenter ses écrits aux générations actuelles de littérateurs francophones comme un joyau scriptural à lire, à relire, mais davantage, à analyser, méditer et à enseigner. Tout l'intérêt de la présente recherche réside donc dans le choix de (re)découvrir et de faire découvrir les créations littéraires de cet auteur francophone africain, mais surtout d'interroger la personnalité, la pensée et l'écriture militantes de l'intellectuel féru d'art et partisan des libertés humaines qu'il a été.

Problématique et hypothèses de recherche

La production littéraire bembienne est à l'image de la littérature congolaise post-coloniale. Une littérature qui, comme le souligne Jean-Baptiste Tati-Loutard, « *se mue en un espace où s'entreprennent des réflexions sur des modèles politiques, des systèmes économiques, le développement scientifique et technique, de même que la libération mentale du Congo et de l'Afrique*[13] ». Cette dernière quête de liberté est d'autant plus vraie qu'elle constitue la quintessence même de l'écriture littéraire chez Sylvain Bemba. En effet, pour ce dernier, l'écrivain noir africain au lendemain des indépendances se doit d'user de sa plume pour sortir le peuple des méandres d'une émancipation mise à mal par les hommes politiques à la tête de leurs institutions. Cette idée, il l'exprime avec force dans la préface d'une œuvre, *L'Oseille les citrons*, recueil de poèmes politiquement incisif de son compatriote Maxime N'Débéka :

> *Mon amitié pour le jeune, mais déjà grand poète congolais et africain, Maxime N'Débéka, et elle seule, ne me tient lieu de compétence — car je ne m'y entends guère en critique poétique, n'étant pas un spécialiste en la matière —, mais me confère, avec la permission de l'intéressé, une certaine caution morale pour présenter un homme que je connais bien depuis des années. Sous mes yeux, je l'ai vu s'élever vers les cimes, non pas pour s'éloigner des hommes, mais pour mieux leur permettre d'entendre le cri de ceux qui ont fait le choix redoutable de ne pas se taire ici-bas, de ne pas thésauriser, monnayer l'or des silences bourgeois, des silences bien-pensants, des silences conformistes, des silences présentant bien sous tous rapports et admis dans la bonne société parce qu'ils sont « désodorisés », des silences qu'on ne voit qu'en compagnie de la lâcheté intellectuelle, de la démission des esprits, de l'abdication des volontés, c'est-à-dire autant de prostituées qui savent si bien faire oublier l'homme aux hommes dans leur couche répugnante qui s'appelle tolérance.* […] *Maxime N'Débéka est de ceux qui roulent au sommet de la montagne ce rocher effrayant que résume ce maître mot OSER, afin que celui-ci provoque la salutaire avalanche d'une prise de conscience qui ne prend*

[13] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française, op. cit*., p. 250.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

pas de pilule anti-conceptionnelle pour faire l'amour, mais accepte de mettre au monde l'ACTION. [14]

Au regard de cette réflexion imagée sur la responsabilité politique de l'intellectuel face aux problèmes de la société dans laquelle il évolue, l'on se pose la question de savoir comment le rôle de lanceur d'alerte et de contre-pouvoir que Bemba semble assigner à l'écrivain africain postcolonial se manifeste au niveau de ses propres écrits littéraires. De cette interrogation majeure en découlent d'autres toutes aussi importantes : quels rapports peut-on établir entre politique, liberté et création scripturale chez Sylvain Bemba ? Comment s'élabore l'engagement politique dans sa littérature ? Comment l'esthétique des écrits littéraires postcoloniaux de l'auteur brazzavillois manifeste-t-elle sa vision émancipatrice pour l'Afrique des indépendances ? Quelles sont les spécificités de l'engagement littéraire bembien à l'épreuve du système néo-colonial imposé aux populations africaines ?

Ces interrogations qui nourrissent notre curiosité en ce qui concerne Sylvain Bemba et son œuvre vont également nous servir de trajectoire analytique.

À l'unanimité, les critiques et contemporains de Sylvain Bemba lui reconnaissent un évident « génie » littéraire. Une qualité qui est, semble-t-il, loin d'avoir mis d'accord toute la communauté francophone « *du côté de la critique occidentale* [où] *l'homme est relativement inconnu*[15] ». Cette méconnaissance — ou du moins le désintérêt pour cet auteur subsaharien — serait, selon Lydie Moudileno, due au fait que ses œuvres littéraires « *n'ont jamais vraiment trouvé leur place dans le canon de la littérature francophone africaine*[16] ». Dès lors, nous concevons la difficile accession à la notoriété internationale de ce dernier dans un « espace » littéraire francophone où « *la France joue un rôle décisif dans la structuration* […] *à travers des instances de légitimation et des structures éditoriales*[17] ». Cependant, l'inadmissible, c'est de voir de plus en plus de littérateurs francophones contemporains, Africains et Occidentaux, ignorer volontairement les « textes fondateurs » de la littérature africaine moderne dont font précisément partie les écrits de Sylvain Bemba. Si celui-ci reste pour nous l'un des plus grands auteurs subsahariens francophones de la fin du XXe siècle en matière de production littéraire et d'exigence esthétique, nous croyons qu'il est aujourd'hui impératif de réhabiliter cet éminent intellectuel et homme de lettres qui a hissé haut le

[14] Simon N'Tary, « En guise de préface », in Maxime N'Débéka, *L'Oseille les citrons*, Paris, Pierre-Jean Oswald, coll. « poésie/prose africaine », 1975, p. 7.
[15] Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 27-28.
[16] *Ibid.*, p. 27.
[17] Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, *op. cit.*, p. 22.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

flambeau de la littérature dans son pays. La présente étude se veut donc notre contribution à la (re)valorisation « *d'une tradition littéraire en Afrique* [dont] *les textes fondateurs s'échelonnent bel et bien sur la seconde moitié du XXe siècle*[18] ».

Quel but visons-nous quand nous osons indirectement aborder une question aussi complexe et panoramique que celle de l'existence d'une tradition littéraire africaine et de la légitimité de ses classiques dans l'espace littéraire francophone ? Celui de simplement prendre part à un devoir de mémoire. Cette étude se veut un témoignage, la (re)mise au goût du jour de l'œuvre littéraire d'un auteur qui a évolué à une période d'effervescence de l'histoire de la littérature africaine noire écrite en langue française, du moins dans sa partie équatoriale. Elle se veut une contribution modeste certes, mais un regard audacieux qui prétend réhabiliter un classique africain et avec lui un pan ignoré de l'histoire littéraire du continent. Réhabilitation essentielle, parce qu'en dépit du manque de notoriété internationale de leur auteur, les écrits fictionnels bembiens font pleinement partie des textes fondamentaux du patrimoine littéraire francophone d'Afrique dont la connaissance nous semble primordiale pour tout chercheur et critique s'intéressant notamment à littérature subsaharienne.

En faisant le choix de réfléchir sur un « *Sylvain Bemba, journaliste et écrivain du rêve d'une Afrique libérée* », notre dessein est avant tout de rendre compte de la manière dont cet écrivain entreprend d'écrire, de décrire et de dénoncer, par le bel usage des mots, les maux de l'Afrique post-coloniale. Le questionnement des principales prises de position socio-politiques de Sylvain Bemba, ainsi que les esthétiques scripturales qui les ont sous-tendus nous aidera à appréhender l'engagement littéraire de l'auteur brazzavillois dans ce qu'il a de spécifique. Le constat à dresser au terme de cette analyse devrait nous permettre de donner notre opinion sur les écritures de l'engagement à l'ère de la mondialisation, notamment sur la question de la possibilité ou non de dissocier identité culturelle et littérature engagée. En effet, la (re)lecture des textes de Sylvain Bemba devrait nous procurer les arguments nécessaires pour affirmer que l'écriture engagée peut être géographiquement et culturellement située ou revendiquée comme telle, et prétendre à l'universalité dans la résolution de problèmes propre à l'humain :

> *Nous tendons vers une civilisation de l'universel. Un homme est un homme, ce titre d'une pièce de Brecht est aussi un proverbe centrafricain. Sous toutes les latitudes, l'homme est finalement le même dans sa manière de rêver, d'aimer, de souffrir et de vouloir vivre autrement. Nous, Congolais, nous n'avons jamais été particulièrement obnubilés par la négritude.* [P]*our nous, après vingt-cinq ans d'indépendance, la problématique n'est plus celle de la négritude, mais celle des « enfants de Poto-Poto ». Les « enfants de Poto-Poto », pour moi, c'est un grand village africain des années soixante à nos jours, c'est le*

[18] Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002, p. 22.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *surgissement d'un nouveau type d'Africain qui a assimilé d'autres formes de cultures tout en portant celle léguée par ses parents et qui prépare son entrée dans le XXIe siècle sans se sentir différent de son prochain vivant à Paris ou Amsterdam.*[19]

« *Ma passion est d'abord congolaise ; plus elle le sera, plus elle deviendra universelle, parce que tout le monde s'y retrouvera.*[20] » Cette phrase de Tchicaya U Tam'si, si elle résume en quelques mots cette réflexion de Bemba, décrit, comme nous le verrons, la vision politique et littéraire de l'auteur brazzavillois.

Description du corpus et approches méthodologiques

Le 8 juillet 1995, Sylvain Bemba disparaît à l'âge de soixante et un ans. Il laisse derrière lui une importante production littéraire en guise d'héritage : une dizaine de pièces de théâtre (publiées et inédites), un nombre considérable de récits et de nouvelles, quatre romans, ainsi qu'un essai majeur sur la musique congolaise. Véritable « aventurier cérébral », l'auteur brazzavillois se distingue de ses contemporains congolais et africains par son intérêt assez poussé pour l'« art journalistique ». Comme le rappelle Mukala Kadima-Nzuji :

> *Journaliste, Sylvain Bemba l'est demeuré toute sa vie. La presse écrite exerçait une sorte de fascination sur lui. Les onze années qu'il a passées à servir l'Université de Brazzaville comme documentaliste ainsi que celles qui l'ont vu arpenter la moquette des cabinets ministériels en qualité soit de ministre, soit de directeur général, soit de conseiller, ne l'ont pas détourné de sa vocation de journaliste.*[21]

D'ailleurs, relativement aux influences exercées sur son écriture littéraire, l'auteur congolais confie que « *c'est vers le journalisme qu'il faut se tourner pour comprendre* [son] *souci de faire court, de chercher l'impact, d'essayer de plaire, de susciter l'intérêt dès le début du récit*[22] », notamment dans ses œuvres romanesques.

Administrateur, homme de lettres prolifique et journaliste de formation, Sylvain Bemba s'est avéré être également un mélomane averti et un amoureux de l'art cinématographique. Véritable passionné, celui-ci va mener une vaste étude sur la naissance et l'évolution de la musique de variété congolo-zaïroise dont les résultats sont publiés en 1984 aux éditions Présence Africaine sous la forme d'un essai intitulé *Cinquante ans de musique du*

[19] Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 33.
[20] Tchicaya U Tam'si dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 113.
[21] Mukala Kadima-Nzuji, « Sylvain Bemba, le patriarche… », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 7.
[22] Sylvain Bemba dans Marie Léontine Tsibinda, « Les *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba — Entretien avec Sylvain Bemba », in *Notre Librairie*, n ° 92-93, 1988, p. 101.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Congo-Zaïre[23]. Cet ouvrage est considéré à ce jour, et à juste titre, comme une « *excellente contribution à l'historiographie de la musique africaine moderne*[24] ». En ce qui concerne le septième art, il faut dire que Sylvain Bemba en a éprouvé une véritable fascination. Le couple d'universitaires français Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange rappelle à ce sujet que le cinéma est « *au centre des préoccupations de l'auteur*[25] ». Un état de fait que ne manque pas de mettre en relief Lydie Moudileno dans une étude consacrée aux *Rêves portatifs*, premier roman de Sylvain Bemba publié à la fin des années 1970 :

> *Rêves portatifs est le seul roman qui, presque vingt ans avant le roman* Cinéma *de Tierno Monenembo (publié au Seuil en 1997), prend le cinéma colonial et postcolonial pour thème central et s'attache à problématiser l'imaginaire cinématographique en Afrique, tout en le mettant en rapport avec la forme écrite. En cela, ce premier roman de Sylvain Bemba* […] *constitue un lieu unique dans la littérature, dans la mesure où les questions d'aliénation, d'authenticité et d'accès à la conscience nationale s'articulent non pas autour d'une opposition entre formes traditionnelles et formes modernes, mais entre deux modes modernes de représentation, à savoir l'écriture et le cinéma.*[26]

Quels que soient les thématiques ou les problèmes traités par Bemba et la façon dont celui-ci les fictionnalise, son œuvre littéraire apparaît toujours comme le fruit de sa lucidité d'observateur critique d'une époque, celle de l'Afrique des indépendances. Et, si un véritable rêve de liberté prend vie sous la plume de l'auteur brazzavillois, celui-ci rappelle à cet égard que ses récits narratifs plongent leurs racines dans l'histoire de son peuple et « *dans les traditions populaires qu'il s'agit de réinterpréter dans le sens du progrès*[27] ». Dès lors, limiter le corpus de la présente étude aux seuls textes romanesques de Bemba — ce qui serait assez logique — équivaudrait à se priver d'éléments indispensables à l'appréhension du désir singulier de « liberté » manifeste dans toute sa production littéraire. Partant, nous nous intéresserons également à ses écrits théâtraux — un genre littéraire qui a vu l'auteur brazzavillois allier productivité, maîtrise et engagement dès le début de sa longue carrière d'écrivain.

Souscrivant avec Bernard Urbani à ce mécanisme littéraire de création qui veut que « [t]*out auteur de fiction transcri*[ve] *sa propre vision du monde*[28] », nous voulons dans le

---

[23] Sylvain Bemba, *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970) de Paul Kamba à Tabu-Ley*, Paris, Présence Africaine, 1984.
[24] Mukala Kadima-Nzuji, « Sylvain Bemba, le patriarche… », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 8.
[25] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, p. 121.
[26] Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, *op. cit*., p. 28.
[27] Sylvain Bemba dans Marie Léontine Tsibinda, « Les *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba — Entretien avec Sylvain Bemba », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 100.
[28] Bernard Urbani, « Les jeux du je dans Il romanzo di Ferrara de Giorgio Bassani », in *Cahiers d'études romanes*, n° 33, 2016, p. 178.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

cadre de cette thèse sur Sylvain Bemba fonder notre argumentation sur un corpus principal mixte composé de créations romanesques et dramatiques dans lesquelles coïncide le projet d'édification du peuple africain pour son émancipation réelle et totale. Dans cette perspective, nous prendrons en compte trois pièces de l'auteur publiées durant la décennie soixante-dix, notamment *L'Enfer, c'est Orféo* ; *Tarentelle noire et diable blanc* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*. Quant au versant narratif du corpus, il sera constitué de la tétralogie romanesque de l'auteur constituée de *Rêves portatifs* ; *Le Soleil est parti à M'Pemba* ; *Le Dernier des cargonautes* et *Léopolis*.

Éditée en 1971 par l'ORTF-DAEC dans la Collection « Répertoire théâtral africain », *L'Enfer, c'est Orféo* est la première œuvre théâtrale écrite par Sylvain Bemba. Primée lors du Concours Théâtral Interafricain[29] de 1969, cette pièce en trois actes relate l'histoire d'Orféo, un médecin africain qui « *pourrait être un des privilégiés de l'Afrique moderne*[30] ». Toute la trame de la pièce repose sur la prise de conscience par ce dernier de la profonde misère de ses compatriotes après des années d'indépendance et de relative liberté. Tiraillé intérieurement par son inaction face à cette situation, Orféo est de plus en plus « dégoûté » par la nouvelle bourgeoisie noire africaine dont il partage pourtant les privilèges. Avec cette œuvre éminemment politique, Sylvain Bemba aborde la question de la responsabilité de l'intellectuel face à l'acte et à l'action révolutionnaire. Ainsi, il peint dans la première moitié de ce récit dramatique le tableau d'une société africaine post-coloniale avec son lot de désillusion et de promesses non tenues quand dans la seconde moitié est mis en scène un peuple subsaharien encore sous domination coloniale dont les fils luttant pour leur liberté sont portés par des idéaux socialistes. De cette façon, le dramaturge arrive à mettre face à face dans sa pièce les réalités des indépendances et les utopies réalisables des luttes anti-coloniales. Il est clair que cette mise en parallèle permet à Sylvain Bemba de faire le bilan d'une première décennie d'indépendances au goût particulièrement amer pour une grande partie d'Africains.

C'est en 1976 qu'est publiée la pièce *Tarentelle noire et diable blanc* aux éditions Pierre-Jean Oswald, dans la collection « théâtre africain ». Sylvain Bemba y revisite l'histoire coloniale des peuples africains. Subdivisée en trois épisodes s'étalant sur une longue période allant de 1890 au début des années 1930, cette œuvre traite en effet de la douloureuse histoire

[29] Cf. Céline Gahungu, « Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? », in *Continents manuscrits* [en ligne], n°13, 2019, Url : http://journals.openedition.org/coma/4210 [consulté le 15 septembre 2020]

[30] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, Paris, ORTF-DAEC, coll. « Répertoire théâtral africain », 1971, p. 9.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

du (Moyen) Congo livré aux grandes « *compagnies concessionnaires*[31] ». Avec cette pièce, l'auteur brazzavillois questionne principalement les fondements économiques de la colonisation qui apparaissent au fil du récit dramatique comme les véritables raisons de l'asservissement et de l'aliénation des peuples africains. D'un autre côté, véritable fresque historique, ce drame jette implicitement un éclairage sur les origines du mal-être spirituel et moral de l'Afrique des indépendances. Cette Afrique qui, du fait de l'occupation étrangère et de la colonisation, a vu son âme, — c'est-à-dire ses cultures, ses traditions, son histoire, en somme tout ce qui participe de sa singularité, de son identité —, être détruite et niée par l'homme blanc.

Créée en 1977, soit un an après la publication de la précédente pièce, la troisième œuvre théâtrale de notre corpus s'intitule *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*. Récompensée également au Concours théâtral interafricain l'année de sa création, c'est deux ans plus tard, en 1979, qu'elle est publiée aux éditions CLE, « collection théâtre ». Dans cette courte pièce en deux actes, Sylvain Bemba met en scène un blanchisseur, Raphaël, remis en liberté après avoir purgé deux années de prison à la suite de fausses accusations. Profondément honnête, ce personnage est confronté, à sa sortie, aux dures réalités d'un Congo post-colonial en pleine « modernisation », mais en totale perte de repères. Bien que de nouveau libre parce que sorti de prison, Raphaël se sent persécuté dans un pays où « *le jistice, il donne le pinition aux pauvres types et fait de contraire pour les grands monsieurs*[32] ». L'une des particularités de cette pièce est qu'elle plonge le lecteur-spectateur, et ce, de façon assez poussée, dans le difficile quotidien des classes dirigeante et laborieuse africaine. Aussi la lecture de cette œuvre permet-elle de saisir le regard panoramique de Sylvain Bemba sur une société africaine des indépendances en pleine mutation. En effet, c'est en intellectuel impartial que le dramaturge brazzavillois y stigmatise tant les abus et les excès des gouvernants, les privilégiés, que les agissements des gouvernés, le petit peuple corrompu.

Publiée en 1979 aux Nouvelles Éditions Africaines, *Rêves portatifs* est la première création romanesque de Sylvain Bemba. Historiquement, le récit se situe au tournant des années 1960 et raconte les instants de béatitude et de rêve suscités par les indépendances en Afrique noire. L'espace est celui d'un pays imaginaire, « Le pays des Palmiers », où la

[31] À la fin du XIXe siècle, des sociétés privées auxquelles il a été confié l'exploitation, la mise en valeur et l'administration de certains territoires d'Afrique noire sous domination coloniale, notamment par la France. Catherine Coquery-Vidrovitch a, sur cette période historique majeure de l'actuelle République du Congo, réalisé un travail de référence avec son œuvre *Le Congo, au temps des grandes compagnies concessionnaires 1898-1930* publiée en 2001 aux Editions de l'Ecole des hautes études en sciences sociales.

[32] « La justice ne punit que les pauvres tandis que les riches ne sont nullement inquiétés par elle », Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, Yaoundé, CLE, coll. « théâtre », 1979, p. 10.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

population « *se prépare fiévreusement, notamment à Inoco, la capitale*[33] » à accueillir « *Lipanda*[34] » qui, pour « *la population inoquoise* […] *annonce le bonheur à crédit, le bien-être à portée de toutes les bourses, la distribution illimitée de la liberté*[35] ». Les deux premières parties du roman, intitulées respectivement « Le Rêve » et « L'Espoir », correspondent aux 30 et 31 décembre 1960. Ces dates représentent symboliquement les quarante-huit dernières heures qui précèdent l'entrée de ce pays africain fictif dans une ère de souveraineté. Quant à la troisième partie du roman, « Le Réveil », elle fait la lumière sur des réalités politiques d'après les indépendances caractérisées par la violence, la désillusion et l'amertume. Si cette dernière problématique est commune au roman africain dit des indépendances, la particularité des *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba tient de son traitement particulier d'une problématique tout aussi spécifique, à savoir le rôle tacite du cinéma colonial dans l'aliénation et la corruption morale des peuples africains.

Deuxième œuvre romanesque de Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba* est publiée en 1982 aux éditions Présence Africaine dans la Collection « Écrits ». Résumer cette œuvre narrative constituée de deux grandes parties et d'un épilogue s'avère être une tâche délicate dans la mesure où ce texte semble ne présenter ni un réel début, ni une réelle fin, ni un héros apparent dans le sens narratologique du terme. Outre ces aspects, ce roman a la particularité d'être sans sujet fixe. Il aborde aussi bien les questions des premiers tirailleurs sénégalais, l'attitude des Noirs et des Blancs durant colonisation, la naissance et l'évolution du nationalisme africain, la Seconde Guerre mondiale et la marche vers l'indépendance des pays africains, etc. Une situation due au fait que l'ensemble du récit se déroule sur une double période historique, notamment la colonisation et les indépendances africaines. Il faut dire que l'originalité du *Soleil est parti à M'Pemba* réside aussi bien dans l'histoire « postcoloniale » de l'Afrique noire revisitée que dans la difficulté à suivre l'intrigue dans son déroulement discontinu et l'univers merveilleux dans lequel elle baigne.

Troisième ouvrage de la tétralogie romanesque de l'auteur, *Le Dernier des cargonautes* est publié en 1984 aux éditions L'Harmattan, collection « Encres noires ». Le récit se situe une fois de plus dans l'Afrique des indépendances, précisément dans la fictive « République des Tropiques » avec sa capitale « Saint-Denis ». Cette œuvre divisée en trois grandes parties, elles-mêmes subdivisées en chapitres, nous plonge dans le quotidien d'un État post-colonial « *où l'argent commande tout, où la morale est veuve parce qu'on a*

[33] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, Dakar, NEA, 1979, p. 8.
[34] « Lipanda » ici renvoie à « l'indépendance ».
[35] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

assassiné le droit son époux et les lois ses filles, où l'honnêteté ne mène plus à rien, l'avenir est totalement bouché[36] ». C'est le récit d'Emmanuel Mung'Undu, jeune étudiant progressiste, qui se rebelle contre un système politique corrompu et géré par une oligarchie noire. Ce personnage picaresque sera assassiné après de longues pérégrinations. Cependant, il réussit à façonner, avant sa mort et selon un certain idéal de souveraineté et de démocratie, une communauté d'hommes et de femmes symbole et base pour un nouveau départ de l'Afrique indépendante. *Le Dernier des cargonautes* est le fruit d'une analyse pointue et ouverte de la société africaine moderne traitant des thèmes de la religion, de l'immigration, de l'exode rural, des traditions africaines face au développement, etc., avec en arrière-fond un désir permanent de liberté.

Le titre du dernier ouvrage de notre corpus est *Léopolis*, le quatrième roman de Sylvain Bemba publié en décembre 1984 aux éditions Hatier. Cette œuvre revêt la particularité d'être également la dernière création narrative de l'auteur avant son départ pour « M'Pemba[37] ». L'histoire se présente comme la mise en parallèle de deux récits, celui de l'aventure d'une Afro-Américaine, Miss Nora Norton, venue en « *Wallabia* », pays fictif d'Afrique noire, « *pour un voyage d'études et d'information*[38] » sur le personnage de Fabrice M'Pfum et celui de « *la destinée politique, brève, mais intense*[39] » de ce dernier. « *Prototype même du héros tragique des temps modernes*[40] », ce personnage « maudit », parce qu'incompris des siens et haï par les puissances occidentales pour son engagement en faveur de son peuple, prend conscience à la fin de sa vie de l'épais mur d'ignorance qui le sépare de ses compatriotes. Comme dans la plupart des romans africains des années 1970-1980, la période des indépendances constitue la toile de fond du récit et traite principalement de la problématique des conflits dans l'univers politique d'une Afrique noire où la souveraineté totale et réelle des pays anciennement colonisés reste un enjeu majeur face à un nouveau système de domination néo-coloniale.

Le corpus ainsi constitué permettra de mieux appréhender l'engagement littéraire de Sylvain Bemba, mais également de questionner la spécificité et les enjeux de son esthétique. Pour y arriver, nous n'envisageons de privilégier aucune approche théorique refusant tout « *totalitarisme méthodologique*[41] » qui nous enfermerait dans un cadre critique trop coercitif, voire exclusif. Partant, il sera ici question de varier les approches en faisant appel à

[36] Sylvain Bemba, *Le Dernier des cargonautes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1984, p. 87.
[37] « Le séjour des morts » en langue kikongo.
[38] Sylvain Bemba, *Léopolis*, Paris, Hatier, coll. « Monde Noir Poche », 1985, p. 4.
[39] *Ibid.*
[40] *Ibid.*
[41] Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 105.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'ensemble des disciplines de la critique littéraire comme à celles qui lui sont voisines dès que la richesse d'une œuvre l'exige.

Nous avons par ailleurs choisi de procéder à une lecture diachronique et postcoloniale des œuvres de ce corpus afin de saisir, dans le temps et l'espace, la fidélité et l'attachement de leur auteur à l'idéal de liberté du peuple africain par l'édification politique et culturelle du début de sa carrière. Cette constance est, nous semble-t-il, la principale marque de l'engagement littéraire : fidélité à soi, mais fidélité aux autres, témoins de l'engagement initial de l'écrivain. Pour ce qui est du postcolonial, il faut rappeler que l'examen des effets de la colonisation sur les peuples qui en ont été victimes à un moment donné de leur histoire constitue le principal objet de la théorie du même nom. À l'origine de son élaboration reviennent généralement des noms de critiques tels que Edward Said[42], Homi K. Bhabha ou Gayatri Chacravorty Spivak, considérés par nombre d'observateurs comme les plus influents de la recherche contemporaine. À partir de leurs expériences respectives d'immigrants, mais également de réflexions sur le passé colonial de leur pays d'origine et de la lecture d'essayistes et de philosophes tels que Frantz Fanon, Albert Memmi ou encore Michel Foucault et Jacques Derrida, ces philosophes vont engager leurs écrits dans la déconstruction du canon des théories culturelles européennes, dont « *l'universalisme, qui rend possible la diversité, dissimule aussi des normes et des intérêts ethnocentriques*[43] ».

Utilisée comme moyen d'approche du fait littéraire, la lecture postcoloniale vise à expliquer les textes d'écrivains originaires de pays anciennement colonisés en prenant en compte leurs contextes sociohistoriques et culturels de production marqués du sceau de l'impérialisme occidental. Schématiquement, on peut la considérer comme une démarche analytique qui met en relief et questionne les principaux présupposés coloniaux textualisés par des écrivains. Ainsi, pour Boniface Mongo-Mboussa, « *le postcolonialisme désigne les thèmes et stratégies littéraires que les écrivains ressortissants des pays du Sud mettent en scène pour résister à la perspective coloniale, voire eurocentriste de l'histoire*[44] ». Il est important de noter — cela l'est d'autant plus qu'il s'agit d'éviter tout amalgame dans la suite du présent travail — que le terme « postcolonial » sans trait d'union ne désigne pas

[42] Edward W. Said est un universitaire, théoricien littéraire et critique palestino-américain. Il a enseigné, de 1963 jusqu'à sa mort en 2003, la littérature anglaise et la littérature comparée à l'université Columbia de New York. Il est l'auteur de nombreux livres de critique littéraire et musicale, il a beaucoup écrit aussi sur le conflit israélo-palestinien et sur le Moyen-Orient. Son ouvrage le plus célèbre est *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (*Orientalism*), publié en 1978 et traduit en français aux Éditions du Seuil en 1980. L'ouvrage eut un retentissement international et fut traduit en trente-six langues ; il est considéré comme un des textes fondateurs des études postcoloniales.

[43] Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le Tiers-espace », in *Multitudes*, n° 26, 2006, p. 96.

[44] Boniface Mongo-Mboussa, « Le Postcolonialisme revisité », in *Africultures*, n° 28, 2000, p. 5.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

systématiquement à la période « post-coloniale » au sens chronologique du terme, mais renvoie ici à « *une approche spécifique des questions coloniales et post-coloniales (avec un trait d'union indiquant que le "post" reprend son sens habituel de postériorité), voire d'autres questions partiellement liées* […][45] ». Disons-le, la critique postcoloniale s'éloigne clairement des matrices de la pensée eurocentrique « *qui affirme tout le bien possible des autres cultures, mais qui exige simultanément de pouvoir les situer dans son propre cadre de référence*[46] », et qui justement étaient jusqu'ici appliquées à la littérature africaine. Ainsi, dans la perspective de l'analyse littéraire, si « *l'approche postcoloniale est synonyme d'une attention accrue au texte dans ses représentations dominé/dominant*[47] », celle-ci, loin de questionner séparément les réalités coloniales et post-coloniales, les aborde en les inscrivant dans une sorte de permanence historique[48]. C'est en d'autres termes ce que relève Jean-Marc Moura quand il affirme qu'il n'y a à l'origine du postcolonialisme pas d'eurocentrisme, mais des littératures « *envisagées à partir du constat que les processus variables des colonialismes d'Europe ont produit une continuité de situations et de préoccupations influençant (et, en retour, influencées par) les symboles et les formes littéraires.*[49] » Toujours selon l'universitaire français :

> *La critique/théorie postcoloniale* […] *se caractérise par sa pluridisciplinarité, étudiant non seulement la littérature, mais interrogeant l'histoire coloniale et ses traces jusque dans le monde contemporain : multiculturalisme, identité, diasporas, relations Centre/Périphérie, nationalisme constituent des objets offerts aux recherches.*[50]

À ce titre donc, la lecture postcoloniale nous autorise, en tant que chercheur en littérature francophone africaine, à rendre poreuses les frontières entre les méthodes d'analyse traditionnelles telles que la sociocritique, la sémiotique, le structuralisme, la critique

---

[45] Michel Cahen, « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial », in *Revue historique*, vol. 660, n°4, 2011, p. 905.
[46] Homi K. Bhabha et Jonathan Rutherford, « Le Tiers-espace », in *Multitudes*, n° 26, art. cit., p. 96.
[47] Kathleen Gyssels, « Les crises du "postcolonial" ? Pour une approche comparative. », in Revue internationale de politique comparée, vol. 14, n° 1, 2007, p. 159.
[48] « *Dix points* […] *semblent cruciaux pour taxer une critique de postcoloniale : d'abord, dégager de la fiction les caractéristiques d'expérimentation formelle (hybridité au niveau des « genres » littéraires), faire ressortir le « cannibalisme littéraire » ou l'intertextualité « contre-discursive », avoir l'oeil et l'oreille pour l'esthétique de la bilingue, ou pour la créolisation de la langue paternelle dans laquelle l'auteur postcolonial s'est (ar)rangé pour s'exprimer, prendre en compte le contexte qui entoure le texte (maison d'édition, conditionnement du produit « livre », réseaux de distribution et de réception), « paratextes » (selon Genette : préfaces et postfaces homologuant l'auteur « des marges »). L'analyse de la narration consistera également à repérer la polyphonie narrative, la fragmentation du récit, l'éclatement de l'axe spatio-temporel, et surtout, à dépister les stéréotypes, les idées reçues sur l'Autre.* », *Ibid.*
[49] Jean-Marc Moura, *Littératures postcoloniales et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2013, p. 14
[50] Jean-Marc Moura, « Postcolonialisme et comparatisme », SFLGC, Bibliothèque comparatiste [en ligne], Url : https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marcpostcolonialisme-et-comparatisme/, [consulté le 6 Février 2020].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

thématique et bien d'autres, à les réajuster et à les intégrer dans une seule et même démarche interdisciplinaire.

En somme, le choix d'une lecture diachronique et postcoloniale pour mener à bien la présente thèse se justifie avant tout par le fait que la recherche ici entreprise épouse les contours de l'histoire immédiate d'un continent, l'Afrique, d'un pays anciennement colonisé par la France, l'actuelle République du Congo, et en filigrane celle d'un homme, Sylvain Bemba, avec tout ce que cela implique d'évolutif, de spécifique et de complexe.

Déroulement de l'étude

Au regard de la problématique présentée plus haut et de l'approche méthodologique choisie, nous avons élaboré un plan qui s'articule en deux grandes parties de deux chapitres chacune.

Dans la première partie de notre travail intitulée « Le Congo de Sylvain Bemba, une République des lettres au cœur de l'Afrique », nous nous replongerons dans l'histoire afin de mettre en lumière les déterminations socio-historiques et politiques majeures qui ont sous-tendu l'émergence et l'évolution fulgurante, dès le début des années 1960, de la littérature écrite en langue française dans cette partie de l'Afrique. Une démarche qui en aval permettra d'appréhender l'itinéraire de l'écrivain Sylvain Bemba et de mettre très précisément en relief son positionnement comme son rôle dans l'univers très politisé des lettres congolaises, notamment au sein de la « phratrie » des écrivains brazzavillois.

La seconde partie, intitulée « L'Engagement littéraire de Sylvain Bemba », interrogera à la lumière des textes du corpus principal le militantisme de ce dernier qui, avec Guy Menga, Jean-Baptiste Tati-Loutard, Sony Labou Tansi et quelques autres, fut l'un des ferments les plus actifs de la vie intellectuelle de Brazzaville. Ce sera le lieu pour nous de saisir le rapprochement entre engagement politique et esthétique scripturale dans l'œuvre bembienne. Concrètement, il s'agira de déterminer les enjeux du rapport entre ces deux réalités qui chez l'auteur des *Rêves portatifs* se veulent à la fois complémentaires et indissociables.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

PREMIÈRE PARTIE

LE CONGO DE SYLVAIN BEMBA, UNE « RÉPUBLIQUE DES LETTRES » AU CŒUR DE L'AFRIQUE

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Ancienne colonie française d'Afrique subsaharienne, la République du Congo occupe une place de choix au sein de l'espace littéraire africain tant par le nombre de ses intellectuels et hommes de lettres que par la qualité et la diversité générique de leurs créations. Si ce pays a produit peu d'auteurs de renom durant la période des luttes anti-coloniales[51], c'est au lendemain des indépendances africaines qu'il va connaître un véritable essor littéraire. Ce petit État d'Afrique subsaharienne, tant par sa superficie[52] que par le nombre de ces habitants, s'est transformé, au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, en un véritable « vivier » d'écrivains africains d'expression française. Dans l'avant-propos d'une parution de la revue *Notre Librairie* entièrement consacrée à la littérature congolaise, Jean-Baptiste Tati-Loutard, écrivain, universitaire et critique congolais, relève une dimension spécifiquement sociopolitique à cette fulgurance de l'écriture littéraire dans son pays dès le début des années 1960 :

> *Nous pouvons situer le début de l'accélération de notre histoire littéraire à partir de 1963. C'est l'année de ce que nous appelons les trois glorieuses journées des 13, 14 et 15 août, qui ouvrent une période de remise en question de notre passé colonial, du régime néocolonial, de nos coutumes rétrogrades. Les langues se sont alors déliées. Il en est résulté un climat d'enthousiasme révolutionnaire, d'exaltation des idéaux de liberté, de justice et de progrès* […]. *La littérature de la fin des années 60 porte incontestablement la marque de ce grand moment de libération* […].[53]

Diversifiée et forte, la littérature au Congo est donc mue à partir de 1963 par un idéal révolutionnaire s'attaquant aux fondements et aux effets d'une souveraineté nationale formelle acquise, à l'instar d'autres colonies françaises d'Afrique noire. Jean-Baptiste Tati-Loutard dans son analyse met en relief une sorte d'adéquation entre une forte aspiration de totale liberté chez bon nombre d'intellectuels congolais et l'épanouissement d'une littérature forte et « engagée » dans cette partie de l'Afrique. Dès lors, le propos de la présente partie se situera dans un cadre à cheval entre la sociohistoire et la littérature. Notre analyse se fera en deux étapes. Dans un premier chapitre nous tenterons d'appréhender les traits caractéristiques

[51] Dans un article intitulé « Écrivains et littérature de langue française au Zaïre et au Congo », Robert Cornevin rappelle que les seuls écrivains au Congo qui se sont véritablement manifestés « *avant les indépendances* [sont] *Jean Malonga, Martial Sinda et Tchicaya U Tam'si* » (p. 145). Ces derniers étant surtout les premiers à leur époque à avoir publié des textes littéraires dans leur forme conventionnelle, romans pour le premier et recueils de poèmes pour les deux autres.

[52] 342 000 km^2 pour une population actuelle estimée à 4,04 millions d'habitants (2018). Au lendemain des indépendances la population totale du Congo (Brazzaville) était de 820 000 habitants selon un compte rendu de Pierre Vennetier : « *Au cours de l'année 1960-1961, une enquête démographique par sondage a été réalisée par l'I.N.S.E.E sur le territoire de la République du Congo. Les premiers résultats obtenus grâce à un dépouillement manuel partiel viennent de faire l'objet d'une publication préliminaire* […]. *La population totale du pays serait de 820 000 habitants*. », « Documents démographiques sur le Congo (Brazzaville) », in *Cahiers d'outre-mer*, n° 56, 1961, p. 431.

[53] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Itinéraire », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 4.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'une littérature congolaise d'expression française qui, contrairement à l'ensemble des littératures subsahariennes, à la particularité d'être née et de s'être *« développée en marge du courant de la négritude*[54] », bien que politiquement très marquée. Après la présentation, dans un premier chapitre, des cadres historique, géographique et culturel qui ont vu l'évolution sociale et professionnelle de Sylvain Bemba, nous nous attacherons, dans un second, à cerner les contours de son parcours d'écrivain. Il sera surtout question de mettre en lumière le rapport à l'art et à littérature de cet intellectuel qui « *après son aîné Jean Malonga* […] *était considéré* [par ses compatriotes et pairs] *comme le doyen des lettres congolaises*[55] ».

Le principal objectif de cette immersion dans l'histoire de la République du Congo notamment dans l'univers de politique, social, mais aussi culturel de Sylvain Bemba est de faire découvrir aussi bien la consistance que la qualité de son œuvre littéraire ; ce qui permettra d'appréhender et de fixer le rôle de ce dernier dans la mise en place d'une littérature congolaise libérée et libératrice.

[54] Jean-Baptiste Tati Loutard, « Itinéraire », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit, p. 4.
[55] Hal Wylie, « Sylvain Bemba, le masque du troubadour guérisseur », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 24.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre I : Le Congo littéraire de Sylvain Bemba

La culture est l'un des principaux domaines à travers lesquels l'on arrive à juger du développement d'un pays. Dans l'histoire du monde et des grandes nations européennes telles que la France, l'Allemagne ou la Russie, pour ne citer que celles-là, des hommes de lettres comme Voltaire, Goethe et Dostoïevski ont contribué, grâce à leur plume et à leur génie littéraire, à l'élévation de leur pays respectif au rang de puissances mondialement connues et reconnues. Malgré sa jeune histoire littéraire écrite en langues européennes, l'Afrique noire compte aujourd'hui des États qui bénéficient d'une réelle visibilité internationale du fait de leurs histoires particulières dans le domaine de l'art scriptural.

La République du Congo, modeste territoire d'Afrique centrale, fait partie de ces régions du continent qui jouissent depuis la fin des années 1970 d'une certaine notoriété mondiale grâce à des écrivains tels que Sony Labou Tansi, Emmanuel Boundzeki Dongala, Henri Lopes ou encore Alain Mabanckou pour la jeune génération d'auteurs. Pour Alain Rouch et Gérard Clavreuil, « [l]*a littérature congolaise compte actuellement parmi les meilleures, les plus prolifiques et les plus homogènes d'Afrique noire*[56] ». S'il importe de rappeler que cette dernière constatation date de la fin des années 1980, il faut surtout souligner qu'elle est celle de la situation de la littérature congolaise écrite en langue française à un moment donné de son histoire : les trois décennies qui suivent son accession à l'indépendance. Nous partirons, ici, de cette histoire du Congo, ex-colonie française désormais indépendante, afin de mieux cerner les contours et les spécificités de cette littérature qui, selon Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, dès la fin des années 1970 se présente comme une véritable « littérature nationale » :

> *Pour que l'on puisse à bon escient parler de littérature nationale, plusieurs conditions doivent être réunies.*
> *Un nombre d'écrivains et un corpus d'œuvres publiées suffisant d'abord ; une certaine continuité ensuite : enracinement dans le passé et vitalité suffisante, manifestée par le rayonnement de certains auteurs hors des frontières, la montée de jeunes écrivains et les projets en cours de réalisation des auteurs confirmés, qui garantissent que la floraison actuelle ne sera pas qu'un feu de paille sans lendemain ; enfin au-delà de la diversité des tempéraments, l'existence de certains traits communs à l'ensemble des œuvres, découlant de traditions culturelles et d'une expérience historique commune nécessaires.*
> *Or, la République Populaire du Congo compte une vingtaine d'écrivains pour un peu plus d'un million d'habitants, ce qui est une proportion tout à fait remarquable ; si elle se retrouvait partout en Afrique, la Côte d'Ivoire compterait une centaine d'auteurs, le Nigéria plus d'un millier…*
> *Un corpus de plus d'une cinquantaine de titres publiés peut être recensé, cependant que des ouvrages nouveaux de Henri Lopes, Tchicaya U Tam'si, J.B. Tati-Loutard, Sylvain*

[56] Alain Rouch et Gérard Clavreuil, *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1986, p. 94.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Bemba, M. N'Débéka, A. Letembet-Ambily paraîtront incessamment, et que de nombreux sont, parmi ces auteurs, ceux qui ont un nouvel ouvrage en chantier.*
>
> *Des poètes, comme J.B. Tati-Loutard et surtout Tchicaya U Tam'si, voient leur réputation s'étendre bien au-delà des frontières de leurs pays ; un roman comme La Nouvelle Romance, d'Henri Lopes, a été un succès de librairie ; des prix sont venus récompenser les pièces de A. Letembet-Ambily, de Sylvain Bemba, de Sony Lab'ou-Tansi.*[57]

Le présent détour historique nous permettra de mettre en exergue et de questionner la genèse puis l'évolution de cette littérature congolaise dont le caractère national tel que présenté par les Chemain se fonde principalement sur certaines conjonctures socio-historiques. Pour ce faire, nous limiterons notre analyse à des périodes précises de l'Histoire du monde, notamment celles de la colonisation française en Afrique noire, des indépendances et des trois décennies qui les ont suivies. L'objectif sera d'arriver somme toute à présenter de façon efficace Sylvain Bemba et son œuvre en le remplaçant dans un contexte géographique, socio-politique et culturel déterminé : le Congo postcolonial.

I. La République du Congo dans l'histoire de l'Afrique et du monde

Les histoires de la République du Congo (Congo-Brazzaville) et de la République Démocratique du Congo (Congo-Kinshasa) tendent à se confondre au point où certains intellectuels, pas forcément au fait de la cartographie de l'Afrique moderne, ont du mal à les distinguer. Même si, pour des raisons culturelles, il paraît évident de ne pas pouvoir présenter un Congo sans faire allusion à l'autre, nous pouvons affirmer que les expéditions coloniales en Afrique entreprises par les grandes puissances européennes à la fin du XIXe siècle ont abouti à la création de deux nations différentes avec des histoires modernes distinctes. Nous nous proposons, partant, de questionner celle du pays dont est originaire Sylvain Bemba, l'actuelle République du Congo. Il s'agira non pas de présenter de façon exhaustive l'histoire générale de cet État africain, mais plutôt de faire des choix de « segments » qui permettront en aval de notre étude d'éclairer et de rendre cohérentes réflexions et analyses.

I.1. Quelques considérations historiques

Dès les premières pages de son livre intitulé *L'Histoire du Congo lue dans les cartes géographiques*, Pierre Rat Patron rappelle que l'actuelle République du Congo « *d'un point de vue cartographique* […] *est, à l'image de son histoire, une création récente en tant*

[57] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 13-14.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qu'entité géographique et politique[58] ». Ce territoire fit en effet partie d'un vaste ensemble au centre de l'Afrique dont on pourrait affirmer qu'il est à ce jour constitué de dix pays[59] politiquement autonomes. Aussi bénéficient-ils encore d'une relative homogénéité culturelle du fait de leur commune histoire pré-coloniale. Par ailleurs, dans de nombreuses études africaines, les analyses historiographiques ont vite faire de présenter colonisation, lutte anticoloniale et indépendance, en ce qui concerne les pays au sud du Sahara, comme des phénomènes d'ensemble. Une assertion qui, en soi, n'est pas fausse bien que restant légitime jusqu'à ce qu'on essaie d'en savoir davantage. En effet, l'on est vite frappé par la singularité des systèmes coloniaux et encore plus par les spécificités des personnages et des conjonctures, internes comme externes, qui ont marqué les luttes anti-coloniales dans les différents territoires africains sous la tutelle de la France avant leurs accessions officielles à la souveraineté nationale et internationale.

I.1.1. La Colonisation française en Afrique centrale

À la fin du XIXe siècle, l'Afrique sans le vouloir s'est retrouvée au centre d'enjeux géopolitiques et économiques qui, à jamais, changeront sa face et son histoire. Cette situation a été la résultante de deux crises majeures qui frappèrent l'Europe durant cette période :

> *Les années 1870 marquent en Europe la première grande crise économique du système capitaliste à laquelle se surajoute une crise politique issue des grands mouvements nationalistes européens. Les conséquences en seront doubles : économiquement, réflexe naturel, les pays vont revenir au protectionnisme, se barricader. Il est donc nécessaire de ne pas dépendre de l'étranger pour ses importations comme pour ses exportations. Les colonies offrent alors une possibilité intéressante de contourner ce problème. Politiquement, les nations en difficulté vont essayer de rehausser leur prestige dans des conquêtes réaffirmant leur puissance. C'est le cas de la France humiliée militairement par l'Allemagne. C'est le cas de l'Angleterre qui voit naître en cette Allemagne une rivale politique et économique, alors qu'elle régnait sans partage sur le monde depuis le début du siècle. C'est encore le cas de la Belgique de plus en plus à l'étroit entre ses puissants voisins.*[60]

La France, comme les autres puissances européennes, va dans ce contexte lancer plusieurs expéditions vers l'intérieur des terres africaines encore « inexplorées ». En ce qui concerne l'Afrique centrale, l'expédition la plus remarquable fut sans nul doute celle du franco-italien Pierre Savorgnan de Brazza. Jeune enseigne de vaisseau (officier de marine) au service de son pays d'adoption, celui-ci parvient à obtenir des accords de « protectorat » pour la France dont

[58] Pierre Rat Patron, *L'Histoire du Congo lue dans les cartes géographiques*, Pointe-Noire, ORSTOM, 1993, p. 3.
[59] Angola, Burundi, Cameroun, Gabon, République centrafricaine, République du Congo, Guinée équatoriale, République Démocratique du Congo, Rwanda et Tanzanie.
[60] Pierre Rat Patron, *L'Histoire du Congo lue dans les cartes géographiques*, *op. cit*., p. 24-25.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

le plus important va être celui signé avec le souverain d'alors du Royaume batéké, le Makoko Ilôo 1er, en septembre 1880. Est fondé, à la suite de cet accord, un poste à l'intérieur des terres, à Mfoa, l'emplacement actuel de la ville de Brazzaville. Toutefois, un problème stratégique se pose à l'époque. La France, si elle veut s'implanter durablement dans cette partie de l'Afrique, se doit de conquérir des terres le long du littoral, sorte de porte d'entrée et de ravitaillement par la mer. Pour pallier ce problème Pierre Savorgnan de Brazza, pendant qu'il continue son expédition toujours plus en profondeur dans les terres, charge le lieutenant de vaisseau André Cordier de trouver des points d'appui sur les côtes. Mission que ce dernier remplira efficacement, puisqu'il parvient en 1882 à signer un important traité « *avec l'un des dignitaires Vili de la côte du Loango, le Seigneur Loembe et qui* [lui] *permit* […] *de planter en signe de prise de possession le drapeau français non loin de l'actuel pont de Pointe-Noire*[61] ».

Historiquement, les principaux protagonistes dans la conquête des territoires dans le « bassin du Congo » furent la France et, sous le couvert du Roi Léopold II et l'Association Internationale Africaine, la Belgique. Cette course effrénée pour l'acquisition de terres sur le continent africain se transforma, au fil des années, en une véritable bataille géostratégique. La France et la Belgique finirent par trouver un terrain d'entente à Berlin lors de la réunion d'une conférence internationale sur l'initiative du Chancelier allemand Otto Von Bismarck. Cette rencontre entre grandes puissances européennes[62] s'est en effet déroulée du 15 novembre 1884 au 26 février 1885. Durant cette conférence dite de Berlin, il s'est agi de poser « *les bases politiques et juridiques du partage et de la balkanisation de l'Afrique*[63] ». Celle-ci aboutit à la résolution, entre autres conflits, du partage des territoires autour du fleuve Congo opposant la France et la Belgique. La rive gauche revint à cette dernière quand la France garde finalement les terres sur la rive droite. Un découpage qui n'a pas été sans inconvénient pour les peuples vivant sur ce vaste territoire comme le souligne l'historien Antoine Aissi :

> [L]*a conséquence directe de ce dépeçage colonial fut l'érection de frontières artificielles au mépris des aires culturelles et des formations politiques préexistantes. Ainsi, le fleuve Congo qui, jusque-là, avait constitué un lieu de passage, un trait d'union entre les populations sœurs relevant de la même autorité politique, devint une frontière*.[64]

[61] Antoine Aissi, « De la colonisation à nos jours (1880-1980) », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 44.
[62] Étaient présentes à la Conférence de Berlin quatorze puissances occidentales, notamment l'Allemagne, l'Angleterre, l'Autriche-Hongrie, la Belgique, le Danemark, l'Espagne, les États-Unis, la France, la Hollande, l'Italie, le Portugal, la Russie, les Royaumes unis de Suède et de Norvège et la Turquie.
[63] Antoine Aissi, « De la colonisation à nos jours (1880-1980) », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 44.
[64] *Ibid.*, p. 45.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La région sous l'autorité de la France prend officiellement la dénomination de Congo français en avril 1891. En février 1906, cette entité territoriale est subdivisée en deux colonies distinctes que sont le Gabon et le Moyen-Congo auxquelles furent rajoutés quelques années plus tard le Cameroun, l'Oubangui-Chari et le Tchad. L'ensemble de ces colonies va prendre, à la suite d'un décret signé en janvier 1910, la désignation commune d'« Afrique Équatoriale Française » (A.E.F.) avec une organisation calquée sur celle de l'« Afrique Occidentale Française » (A.O.F.), à une différence près. La particularité de l'administration coloniale française au niveau de l'A.E.F. fut la mise en place d'un système économique reposant sur les grandes compagnies concessionnaires. En effet, dans le souci d'exploiter à un coût moindre les matières premières de ses colonies, la France cède les terres du Moyen-Congo — actuelle République du Congo — et celles de certaines de ses colonies présentent dans cette partie de l'Afrique, à des sociétés anonymes d'exploitation qui « *se révélèrent à la pratique comme de simples entreprises commerciales se livrant au pillage des ressources naturelles et à de multiples exactions contre les indigènes*[65] ». L'arrêt en 1930 de cette politique ne coïncidera nullement avec la fin de l'esclavage colonial. Il faudra attendre le début de la deuxième moitié des années 1940 pour voir une réelle évolution dans le traitement des peuples colonisés. Une situation qui, loin d'être née *ex nihilo* et encore moins d'un relatif altruisme ou humanisme de la part de la France, se veut le fruit d'un certain nombre de facteurs exogènes et d'actions endogènes qui vont permettre à la colonie du Moyen-Congo, comme aux autres colonies françaises en Afrique noire, d'obtenir son indépendance.

I.1.2. Le Processus de décolonisation du Moyen-Congo

Comme pour la majorité des ex-colonies françaises d'Afrique noire, un certain nombre d'évènements et d'actions intérieurs et extérieurs au continent au début de la deuxième moitié des années 1940 — ceux-ci inhérents à ceux-là — ont contribué à l'accélération du processus de décolonisation du territoire du Moyen-Congo. Sans toutefois prétendre ici faire œuvre d'historien avec force de détails, nous retiendrons que la Seconde Guerre mondiale, la conférence de Brazzaville, les luttes locales africaines ont profondément bouleversé le cours de la colonisation française dans toute l'Afrique noire.

L'histoire récente de la République du Congo veut qu'au début des années 1940, Brazzaville, la capitale d'alors de l'A.E.F., dans l'urgence du moment — la Seconde Guerre mondiale et l'occupation de Paris par l'armée hitlérienne —, devienne, sous l'impulsion du

[65] Antoine Aissi, « De la colonisation à nos jours (1880-1980) », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 46.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Général de Gaulle, « *la capitale de la "France libre"* » et ce, jusqu'en 1943. C'est à ce titre qu'elle abritera du 30 janvier au 8 février 1944 « la Conférence de Brazzaville ». Il s'est agi pour la France, lors de cette rencontre, de redéfinir les bases de la relation existante entre elle et ses différentes colonies africaines, comme le souligne la péroraison du discours prononcé par le Général de Gaulle à l'ouverture de la cérémonie :

> *Vous étudierez ici, pour les soumettre au gouvernement, quelles conditions morales, sociales, politiques, économiques et autres vous paraissent pouvoir être progressivement appliquées dans chacun de nos territoires, afin que, par leur développement même et le progrès de leur population, ils s'intègrent dans la communauté française avec leur personnalité, leurs intérêts, leurs aspirations, leur avenir.*
>
> *Messieurs, la Conférence Africaine Française de Brazzaville est ouverte*.[66]

De 1939 à 1945, la Seconde Guerre mondiale aura vu les peuples africains prendre une part active au combat pour la défense de « [l'] *honneur et de* [l'] *indépendance*[67] » de la France et avant eux leurs pères lors de la Guerre de 1914-1918. Ne pouvant plus ignorer très longtemps l'important ralliement des Africains à sa cause, la France se trouve désormais dans l'obligation morale de repenser sa politique administrative vis-à-vis de ses colonies et le Général de Gaulle fut on ne peut plus clair sur ce point :

> *Comme toujours, la guerre elle-même précipite l'évolution. D'abord, par le fait qu'elle fut jusqu'à ce jour, pour une bonne part, une guerre africaine et que, du même coup, l'importance absolue et relative des ressources, des communications, des contingents d'Afrique, est apparue dans la lumière drue des théâtres d'opérations, mais ensuite et surtout parce que cette guerre a pour enjeu ni plus ni moins que la condition de l'homme et que, sous l'action des forces psychiques qu'elle a partout déclenchées, chaque population, chaque individu, lève la tête, regarde au-delà du jour et s'interroge sur son destin.*[68]

À la veille de la fin de la Seconde Guerre mondiale, bien que la décolonisation et encore moins l'indépendance de ses territoires d'Afrique ne soient pas à l'ordre du jour, la France envisage ou du moins est contrainte d'associer à la gestion des affaires publiques de leurs pays les peuples africains. Toutefois, au-delà de la promesse d'une politique coloniale plus souple et plus ouverte, la Conférence de Brazzaville fait naître des ambitions bien plus grandes chez les élites africaines. Celles-ci rêvent désormais d'une totale émancipation pour leurs populations donc d'une fin de la dépendance de leurs pays respectifs vis-à-vis de la

---

[66] « Discours prononcé par le Général de Gaulle, Président du Comité Français de la Libération Nationale à l'ouverture de la Conférence Africaine Française le 20 janvier 1944 », Ministère des Colonies, *La Conférence Africaine Française : Brazzaville 30 janvier – 8 février 1944*, Paris, Curial Archereau, 1945, p. 30., Url : La Conférence africaine française : Brazzaville 30 janvier-8 février 1944/[convoquée par le Commissariat aux Colonies de la France combattante] | Documents du site CIRAD | NumBA [consulté le 31 mars 2019]

[67] *Ibid.*, p. 28.

[68] *Ibid.*, p. 29.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

métropole. Ainsi, si la Première Guerre mondiale concourait à l'affaiblissement du mythe de la toute-puissance du colonisateur blanc avec pour conséquence la naissance dans l'entre-deux-guerres, sur le sol africain, de mouvements nationalistes luttant pour un meilleur traitement des peuples colonisés, la Guerre de 1939-1945 apparaît comme le véritable accélérateur du processus d'émancipation de ces derniers.

On assiste, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, à une véritable transformation de l'environnement politique et géopolitique international. La violence et la durée des combats ayant ravagé et affaibli la France, celle-ci n'est plus en mesure, financièrement et militairement, de réprimer les oppositions à sa domination coloniale : pour preuve l'annexion éclair de l'Indochine par l'Empire du Japon le 9 mars 1945[69]. À la fin de la guerre, l'entreprise coloniale est dans une impasse et les peuples africains se rendent compte, quant à eux, de l'affaissement de la puissance coloniale française, tuant définitivement en eux la crainte du colon et ébranlant du même coup le mythe de la suprématie de l'homme blanc entretenue depuis près de quatre siècles. Dans son célèbre discours sur le colonialisme, Aimé Césaire ne manquera pas de relever cet état de fait :

> *On peut tuer en Indochine, torturer à Madagascar, emprisonner en Afrique noire, sévir aux Antilles. Les colonisés savent désormais qu'ils ont sur les colonialistes un avantage. Ils savent que leurs « maîtres » provisoires mentent. Donc que leurs maîtres sont faibles.*[70]

Dans la colonie française du Moyen-Congo, il s'éveilla un nationalisme s'inspirant de combats d'icônes « indigènes », notamment de celle d'André Grenard Matsoua, fondateur dès 1926 de « l'Association amicale des originaires de l'A.E.F. ». Initialement créée à Paris par cet ancien combattant de la guerre du Rif (1924-1925) afin de venir en aide aux Subsahariens vivants sur le sol français, cette organisation va s'étendre aux colonies d'Afrique centrale avant de se transformer en une plateforme de revendications politiques. Ainsi, André Grenard Matsoua « *adressera à Raymond Poincaré, alors président du Conseil, plusieurs lettres de*

[69] En ce qui concerne ce dernier fait historique, rappelons qu'en guerre contre la Chine, le Japon va en effet profiter de l'occupation par l'Allemagne de la France à partir du 22 juin 1940 pour faire plier le 25 septembre de la même année, l'armée française en Indochine. Toutefois, il n'advient aucun changement fondamental puisque reste en place l'administration coloniale française avec la mise en place d'une sorte de collaboration franco-japonaise négociée par le gouvernement Vichy. C'est donc acculé de toute part au début de l'année 1945, notamment par les États-Unis, et devant la reprise progressive par les forces alliées des territoires français occupés depuis 1940 par l'armée hitlérienne, que le Japon décide, pour assurer sa mainmise sur l'Indochine, de s'attaquer aux dernières garnisons françaises encore présentes sur place. Un acte qui détruit de fait l'administration coloniale française dans le Sud-est asiatique. Bien que ce choix stratégique n'ait aucunement été bénéfique pour le Japon, celui-ci va tout de même favoriser les indépendances successives du Vietnam (2 septembre 1945), du Laos (19 juillet 1949) et du Cambodge (9 novembre 1953).

[70] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de : *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 1955 et 2004, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

protestation contre le Code de l'indigénat[71] » considéré par nombre d'intellectuels africains comme le symbole de l'infériorité et de la chosification du colonisé depuis 1887. Cette loi distinguait, en effet, les « citoyens » français des « sujets » français. Était « citoyen », le français de souche européenne et « sujet », l'autre, l'Africain noir, le Malgache, l'Arabe, et non Européen en général, privé de ses libertés les plus élémentaires et assujetti au travail forcé. Si, de toute évidence, cette organisation avait été « *créé*[e] *pour défendre l'accès des Africains aux droits français, à l'éducation, à la citoyenneté pour tous*[72] », « *inquièt*[es] *de* [sa] *popularité grandissante* […] *les autorités coloniales déclenchèrent la répression. André Matsoua fut arrêté à Paris en décembre 1929, transféré à Brazzaville pour être jugé*[73] ». Condamné à trois ans de prison, mais assigné à résidence surveillée après avoir purgé sa peine, ce dernier réussit à s'évader en septembre 1935 et à regagner Paris sous la fausse identité de « M'Bemba Kivoukissi[74] ». Ce nom lui permettra de continuer à diriger, dans la clandestinité cette fois, les activités de l'« Amicale ». Arrêté cinq ans plus tard, le 5 avril 1940, André Grenard Matsoua sera extradé *manu militari* vers son pays. Il y sera jugé une seconde fois et condamné aux travaux forcés à perpétuité. Incarcéré dans la prison de Mayama près de Brazzaville, il meurt dans des conditions obscures le 13 janvier 1942. Élevé au rang de symbole et de héros moderne de la résistance contre l'impérialisme français en A.E.F., André Grenard Matsoua va être déifié[75] par une frange de la population « moyenne-congolaise ». Un peu plus modérés, les intellectuels, eux, cristalliseront plutôt leur combat pour la décolonisation et la souveraineté autour des idéaux défendus par ce personnage atypique :

> […] *la prise de conscience par la société dominée de la situation coloniale, l'affirmation d'une personnalité nationale vigoureuse, la volonté d'aboutir à la libération du groupe de la domination politique, économique et culturelle étrangère, l'espoir de reconstruire une société vivante en état de crise permanente*.[76]

Ne nous y méprenons pas, si « *le mouvement créé par Matsoua peut être considéré comme le premier mouvement politique organisé, structuré autour de revendications*

[71] Florence Bernault, *Démocraties ambiguës en Afrique centrale : Congo-Brazzaville, Gabon, 1940-1965*, Paris, Karthala, 1996, p. 72.
[72] [72] Florence Bernault, *Démocraties ambiguës en Afrique centrale : Congo-Brazzaville, Gabon, 1940-1965*, Paris, Karthala, 1996, p. 73.
[73] *Ibid*., p. 72-73.
[74] Philippe Moukoko, *Dictionnaire général du Congo-Brazzaville*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 219.
[75] *Ibid*., p. 219-220.
[76] Martial Sinda, *Le messianisme congolais et ses incidences politiques. Kimbanguisme – Matsouanisme - autres mouvements.* Précédé par : *Les Christ noirs* de Roger Bastide, Paris, Payot, 1972, p. 16-17.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

protonationales[77] », tel que le souligne Florence Bernault, force est de reconnaître dans une perspective diachronique que la vie politique ne débute réellement au Moyen-Congo qu'au tournant de l'année 1945 avec la Conférence de Brazzaville et la veille de la fin de la Seconde Guerre mondiale :

> *Quand la France fut chassée de France, c'est aux colonies qu'elle se reforma.* [Elle] *ne pouv*[ait] *plus traiter en sujets ceux qui* [l']*avai*[ent] *accueillie et sauvée. À ce sentiment s'ajoutait le souci de renforcer l'union métropole-outre-mer par des liens nouveaux, démocratiques et égalitaires, dans la ligne de la tradition révolutionnaire française. Une conférence de gouverneurs, réunie au début de 1944 à Brazzaville, décida que toutes les colonies seraient désormais représentées au Parlement.*[78]

Ainsi, malgré l'ambiguïté du principe même qui sous-tendait les décisions prises lors de cette rencontre, à savoir que *« les fins de l'œuvre de civilisation accomplie par la France dans les colonies écartent toute idée d'autonomie, toute possibilité d'évolution hors du bloc français de l'Empire ; la constitution éventuelle même lointaine, de self-government dans les colonies* [était] *à écarter*[79] », le premier acquis de celle-ci fut, en A.E.F. comme dans la majeure partie des colonies françaises d'Afrique noire, la naissance de formations politiques de plus en plus structurées. Au Moyen-Congo, on va assister durant cette période à l'essor de deux importants partis que sont le Parti Progressiste Congolais (P.P.C.) fondé par l'instituteur Jean-Félix Tchicaya et rattaché au Rassemblement Démocratique des Africains (R.D.A.) de l'Ivoirien Félix Houphouët-Boigny, et le Mouvement Socialiste Africain (R.S.A.) dirigé par un commis-greffier, Jacques Opangault.

Le 7 décembre 1945, les Congolais sont autorisés, pour la première fois, à élire un des leurs comme représentant à l'assemblée constituante française. À l'issue des votes, Jean-Félix Tchicaya devient le premier député congolais siégeant dans cet important organe institutionnel métropolitain. Ces élections, qui eurent lieu dans les territoires de l'A.E.F. comme de l'A.O.F., viendront, en effet, ouvrir une première brèche dans l'édifice politique colonial de l'après-guerre à la jeune élite noire africaine naissante. Celle-ci revendique non plus une meilleure qualité de vies, mais bien plus : l'indépendance politique et économique. C'est dans cette atmosphère socio-politique plutôt mouvementée que Gaston Defferre, ministre socialiste de la France d'Outre-Mer de l'époque, en fin stratège conscient de l'irréversibilité de la dynamique de changement en cours au niveau des territoires coloniaux de la France, pose un acte à portée historique. Aidé par le député Félix Houphouët-Boigny,

---

[77] Florence Bernault, *Démocraties ambiguës en Afrique centrale : Congo-Brazzaville, Gabon, 1940-1965*, *op. cit.*, p. 73.
[78] Hubert Deschamps, *L'Éveil politique africain*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 659, 1952. p. 86.
[79] Xavier Yocono, *Les Étapes de la décolonisation française*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », n° 426, 1991, p. 58.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

celui-ci fait adopter le 23 juin 1956, la Loi-Cadre qui, dans les faits, devrait permettre « *aux populations d'outre-mer de participer étroitement à la gestion de leurs propres affaires. En même temps que leur évolution politique, elle assurera leur développement économique et l'élévation de leur niveau de vie*[80] ». Cet acte, bien qu'il se soit retrouvé vite dépassé par les exigences de plus en plus importantes des mouvements nationalistes subsahariens, a eu le mérite d'éviter à la France de faire face, comme dans ces colonies nord-africaines et sud-asiatiques, à des luttes indépendantistes armées en ce qui concerne l'Afrique noire. Gaston Defferre, indirectement, aura hâté la fin de la colonisation des pays africains au sud du Sahara.

En mars 1957, conformément aux dispositions de la Loi-cadre n° 56-619 du 23 juin 1956 dont l'un des principes fut d'« *instituer dans tous les territoires des conseils de gouvernement et* […] *des conseils provinciaux chargés notamment de l'administration des services territoriaux*[81] », Jacques Opangault est élu à la tête du premier conseil de gouvernement du Moyen-Congo. Un an plus tard, le 28 novembre 1958, le pays est proclamé République autonome après que ses populations aient voté « Oui » à près de 80 % au référendum soumis par le Général de Gaulle aux colonies françaises d'Afrique noire en vue de la création d'une communauté franco-africaine. Ayant la promesse d'une indépendance future à condition de demeurer sous la tutelle du colonisateur, la désormais ex-colonie française est rebaptisée « République du Congo ». Un gouvernement provisoire est mis en place et l'Abbé Fulbert Youlou, fondateur de l'Union Démocratique de Défense des Intérêts Africains (U.D.D.I.A.), en devient le Premier ministre. Éclatent, à la suite de ce choix, de sanglantes émeutes les 16, 17 et 18 février 1959 au cœur de la capitale opposant les partisans de Jacques Opangault à ceux de l'Abbé Fulbert Youlou, Premier ministre et maire de Brazzaville. C'est dans cette atmosphère de chaos que ce dernier, avec la bénédiction de la France, conduit son pays sur la voie de la souveraineté politique. Le 15 août 1960, le jeune État d'Afrique centrale ayant acquis son autonomie un an plus tôt, accède à l'indépendance et l'Abbé Fulbert Youlou en devient le premier Président.

---

[80] Portail de la Bibliothèque et des archives de l'Assemblée nationale française [en ligne], « Compte rendu in extenso des séances. Questions écrites et réponses des ministres à ces questions », *Journal Officiel de l'Assemblée Nationale* (J.O.A.N.) n° 105 de 1956, page 4299 — Séance N° 14 du 23 octobre 1956, p. 4289. Url : http://4e.republique.jo-an.fr/?q=28+fevrier+1950&&p=2961 [consulté le 11 novembre 2018].

[81] Gallica.bnf.fr [en ligne], *La Loi-Cadre du 23 juin 1956 portant réforme des institutions politiques, économiques et sociales de Madagascar et les textes d'application (Décrets, arrêtés et délibérations*, 2e édition, Tananarive, Imprimerie officielle, 1957, p. 18, Url : La loi-cadre du 23 juin 1956 portant réforme des institutions politiques, économiques et sociales de Madagascar et les textes d'application : décrets, arrêtés et délibérations (2e édition) | Gallica (bnf.fr) [consulté le 25 avril 2019]

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.1.3. De la souveraineté de la République du Congo

Le 15 août 1960, la République du Congo accède à la souveraineté nationale et internationale en signant ses premiers accords d'étroite collaboration avec la France. Elle est admise, le 20 septembre de la même année, à l'Organisation des Nations Unies (O.N.U.) et, cette élection, comme une sorte de confirmation, vient rendre officiel l'appartenance de ce pays à la grande famille des États souverains d'Afrique et du monde. Toutefois, cette indépendance acquise, loin d'augurer d'un avenir meilleur et stable, sera marquée de longues périodes de bouleversement socio-politiques.

La République du Congo, comme bon nombre de pays africain, est désormais indépendante, mais elle ne l'est que sur le plan politique et donc n'est que partiellement souveraine. Avec Antoine Aissi, il faut rappeler que « *s'il y a eu rupture juridique, politique avec l'ordre colonial, le système d'extraversion économique soigneusement mis en place est resté* […][82] ». En effet, dès les premières heures des indépendances, l'Abbé-Président Fulbert Youlou est apparu comme le garant de ce système capitaliste dans lequel l'État français reste le seul maître du jeu. Mais, « *sa trop grande dépendance vis-à-vis de l'ancienne métropole et* […] *sa volonté de réduire tout mouvement progressiste ou de gauche assimilé automatiquement au communisme*[83] » vont causer sa chute trois ans après son accession à la magistrature suprême. En effet, les 13, 14 et 15 août 1963, un soulèvement populaire sur fond de revendications syndicales va avoir raison du pouvoir du Président-Abbé qui démissionne sous la pression et la violence des grévistes. Ces « trois glorieuses » journées de la révolution brazzavilloise et le renversement des institutions de la première République du Congo marque le début de plusieurs années de tumultes et d'instabilité politiques.

Alphonse Massambat-Débat, instituteur de formation et président de l'Assemblée nationale, reprend les rênes du pouvoir en août 1963 à la suite de l'Abbé Fulbert Youlou. Devenu officiellement président de la deuxième République congolaise à partir de décembre 1963, celui-ci instaure le parti unique et crée le Mouvement National de la Révolution (M.N.R.). S'ensuit alors une véritable chasse aux sorcières lancées contre tous les Congolais qui s'opposent à l'entreprise révolutionnaire, soupçonnés de trahir ou d'aller à l'encontre de la politique du pouvoir en place. Ces « contre-révolutionnaires » vont être généralement victimes de licenciements abusifs, certains connaîtront la prison ou l'exil et d'autres, les moins chanceux, finiront assassinés comme ce fut le cas, en 1965, de Joseph Pouabou, Lazare Matsocota et l'Abbé Anselme Massouéné respectivement Président de la Cour suprême,

[82] Antoine Aissi, « De la colonisation à nos jours (1880-1980) », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 47.
[83] *Ibid.*, p. 47-48.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Procureur de la République et Directeur de l'Agence congolaise de l'information. C'est bien plus tard, lors d'un procès en novembre 1969, que ce triple assassinat politique a été officiellement attribué à la Jeunesse du Mouvement National Révolutionnaire (J.M.N.R.), une milice armée à la solde du président d'alors, Alphonse Massambat-Débat. Ce dernier ayant, un an avant le procès, en juillet 1968, sous la pression d'un mouvement insurrectionnel de l'armée congolaise, abandonner le pouvoir. Un officier, Marien Ngouabi, reprend la tête du pays puis en décembre 1969, crée le Parti Congolais du Travail (P.C.T.) en remplacement du M.N.R.. Si cet évènement politique vient amorcer l'entrée de l'armée dans l'arène politique congolaise, cette date marque surtout le début d'une ère bien plus rude et trouble pour les populations congolaises. La République du Congo est rebaptisée « République Populaire du Congo », change d'hymne national et de drapeau. Le Président Marien Ngouabi, est, lui, assassiné le 18 mars 1977 après avoir été victime tout au long de sa gouvernance d'une série de coups d'État et putschs manqués dont les plus importantes furent ceux de mars 1970 et de février 1972 orchestrés respectivement par le lieutenant Pierre Kikanga et le capitaine Ange Diawara. Après son assassinat, Marien Ngouabi est remplacé par le Colonel Joachim Yhombi Opango, qui devient le nouvel homme fort du pays. Une place qu'il occupe à peine deux ans, puisqu'il est renversé le 2 février 1979 par un coup d'État institutionnel qui voit le colonel Denis Sassou-Nguesso accéder (en théorie) provisoirement à la magistrature suprême. Durant une très longue période de transition (1979-1991), Denis Sassou-Nguesso dirige le pays d'une main de fer. Sous son règne la République Populaire du Congo redevient une démocratie multipartite en 1990 et prend à nouveau, deux ans plus tard, en 1992, le nom de République du Congo. La même année, Pascal Lissouba en devient le nouveau Chef d'État, à la suite d'une élection présidentielle qui va se dérouler sans heurts majeurs. Ayant gouverné le pays non sans difficulté, les derniers mois de son mandat vont être obscurcis par une guerre civile qui l'oppose à son prédécesseur, Denis Sassou-Nguesso, de juin à octobre 1997. Aidé par les forces armées angolaises, ce dernier en sort victorieux puis s'autoproclame, le 25 octobre 1997, président de la République du Congo, poste qu'il occupe toujours aujourd'hui.

En évitant de mettre un accent particulier sur les nombreuses péripéties qui caractérisent la très mouvementée histoire socio-politique d'après l'indépendance de l'actuelle République du Congo, tout au long de notre analyse nous avons essayé d'être aussi objectifs que succincts. Notre visée a été, non pas de faire un véritable cours d'histoire avec tout ce que cela comporte de précisions, mais de donner, au demeurant, un aperçu du paysage et de l'atmosphère politique qui a prévalu durant cette période en insistant notamment sur les principaux évènements et personnages qui l'ont marquée. Ce petit détour se veut capital pour

Licence CC BY-NC-ND 3.0

la suite de notre étude dans la mesure où il nous permettra de mieux appréhender le fond de réalité historique présent dans toute la création littéraire bembienne.

I.2. Les Facteurs d'émergence d'une communauté littéraire congolaise d'expression française au lendemain des indépendances

Chaque peuple a développé à un moment donné de son histoire une littérature d'expression endophone. Dans le cas de la République du Congo, puisque c'est d'elle qu'il s'agit ici, la littérature écrite en langues du terroir, même si elle tend aujourd'hui à disparaître, a précédé celle en langue européenne. José Ndamba revient on ne peut plus clairement sur ce passé littéraire dans un article au titre pour le moins explicite, « Une littérature en langues congolaises » :

> *Il s'agit ici des textes directement écrits surtout en kikoongo, par des Congolais. Les débuts remontent aux premiers temps de l'évangélisation (1880). Les missionnaires étrangers, pour mieux atteindre les populations, se mirent à apprendre les langues autochtones, à les étudier et à publier des manuels. Mieux, il se mirent à alphabétiser les chrétiens dans leur langue, pour les amener à lire la Bible eux-mêmes. Les missionnaires suédois assurèrent, de 1880 à 1960, une véritable scolarisation avec le kikoongo comme objet et outil d'enseignement, comme moyen d'accès à la communication écrite et moyen d'introduction à la culture Koongo.* […] *C'est ainsi que de nombreux Congolais se mirent à écrire des textes en langues congolaises, notamment de merveilleux poèmes sous forme de cantiques et des recueils de récits, de contes, proverbes et devinettes tirées du terroir.*[84]

Les Congolais, à l'instar de nombreux peuples subsahariens[85], étaient donc loin d'ignorer la pratique de l'écriture littéraire. C'est tout « naturellement » que la fixation lente, mais profonde de la France dans cette partie de l'Afrique a vu s'y développer une littérature écrite en langue française avec un peuple qui en avait les prédispositions. Celle-là étant éclipsée par celle-ci, la République du Congo apparaît aujourd'hui comme l'un des pays d'Afrique subsaharienne connaissant l'un des taux les plus élevés d'hommes de lettres, d'écrivains et d'écrivaines usant de la langue française comme de leur principal instrument de création. Par ailleurs, si ce petit État d'Afrique centrale est, à raison, reconnu comme étant un important vivier d'écrivains francophones africains, il serait intéressant que nous revenions sur les conjonctures qui ont contribué à la naissance et à l'évolution de cette dynamique artistique.

[84] José Ndamba, « Une littérature en langues congolaises », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 54-55.
[85] Cf. Patrice Nganang, *L'Art de l'Alphabet. Pour une écriture préemptive 2*, Limoges, Pulim, coll. « L'Un et l'autre en Français », 2018.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.2.1. Colonisation française et entreprises éducatives

L'on ne naît pas écrivain, on le devient à force de maniement de la langue et de travail sur l'écriture. Les hommes de lettres francophones en sont la preuve la plus évidente. En Afrique par exemple, si depuis les pionniers de cette littérature jusqu'aux jeunes talents contemporains, ceux-ci produisent des textes en langue française dont la facture littéraire n'a cessé de se bonifier au fil des décennies c'est surtout parce qu'ils y ont été conditionnés historiquement.

Les origines de la littérature francophone africaine remontent à la mise en place officielle, en ce qui concerne les pays au sud du Sahara, de systèmes scolaires dans les différentes colonies françaises dès le début de première moitié du XXe siècle. En effet, cette politique de scolarisation vint s'inscrire dans la continuité d'une dynamique d'enseignement déjà existante dans ces territoires, celle-ci étant avant tout liée à l'évangélisation chrétienne. Comme le rappelle Robert Cornevin, des groupes de missionnaires, « *les pères du Saint-Esprit et les sœurs de Saint-Joseph de Cluny* [y] *menaient depuis longtemps une action scolaire et d'évangélisation*.[86] » Dans un article intitulé « La Christianisation en Afrique-Équatoriale Française », Côme Kinata revient plus en détail sur cette période :

> […] *la Conférence de Berlin reconnaissait la liberté de culte dans le bassin du Congo. Les protestants, luthériens surtout, étaient installés à Ngombé Lutété. Ils avaient formé des catéchistes devant évangéliser en kikongo, la langue locale. La Bible fut traduite dans cette langue en 1883. Ainsi, les chrétiens protestants, qui savaient lire et écrire kikongo, avaient accès directement au livre saint. Les missionnaires avaient pour objectifs de faire accéder le grand nombre de chrétiens à la prise en charge de leur propre église. Au niveau de l'école, les protestants suédois se heurtèrent aux autorités administratives françaises qui exigeaient l'usage du français dès la première année de l'école primaire. Il fallait s'y soumettre, dans le cas contraire, l'école était fermée. Entre les deux groupes d'évangélisateurs, l'hostilité grandissait chaque jour. Pour les protestants, les catholiques utilisaient des méthodes discréditant la mission*.[87]

Les missionnaires européens, à partir des années 1880, date de la signature du premier traité de protectorat obtenu par Pierre Savorgnan de Brazza pour le compte de la France, parcourent les villages en même temps que les explorateurs pour enseigner l'évangile. Un constat s'impose toutefois à la lumière de l'analyse ci-dessus reprise de Côme Kinata. Les missionnaires catholiques français, contrairement aux protestants suédois, bien que préoccupés par le « salut » des âmes noires, ont imposé l'apprentissage par la langue française comme la condition principale d'accession à la parole divine. Paradoxalement, ceux-ci ne

[86] Robert Cornevin, « Écrivains et littératures de langue française au Zaïre et au Congo », in *Civilisations*, vol. 29, n° 1/2, 1979, p. 139.
[87] Côme Kinata, « La Christianisation en Afrique Équatoriale Française » in *Outre-Mer*, tome 95, n° 358-359, 2008, p. 207.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

vont offrir que des bribes d'informations qui permettent aux indigènes, dans le meilleur des cas, de ne pouvoir comprendre que quelques passages de la Bible. Cette méthode de propagation de la foi chrétienne en Afrique noire aidera implicitement la politique coloniale française assimilationniste. Les indigènes seront, en effet, forcés, non seulement de se familiariser avec la langue française, mais aussi de s'imprégner des us et coutumes des personnages bibliques, dans l'optique de les rendre plus dociles en plus de faire naître et grandir en eux la crainte de l'homme blanc, détenteur de la parole de Dieu le créateur de la terre. D'où tout l'intérêt que va porter l'administration coloniale aux conversions de plus en plus importantes des indigènes qui acceptent sans trop de résistance l'enseignement religieux.

Des rois et de nombreux chefs locaux signent, à partir de 1887, des contrats avec les missionnaires qui, soutenus logistiquement et financièrement par l'administration coloniale, construisent, dans ce qui fut la colonie française du Moyen-Congo, une première école entre les départements de Landana et de Pointe-Noire. Toujours suivant la même stratégie deux écoles voient le jour à Loango puis à Bouenza en 1892. Désormais soutenues de façon plus importante par les autorités coloniales, les missions chrétiennes implantent des écoles et des centres de formation dans de nombreux villages. Dès lors, précédée par l'église, la mission civilisatrice sur fond de colonisation par la France engagée en Afrique noire devient moralement acceptable aux yeux de l'opinion publique française. Au tournant des années 1900, l'administration coloniale prend en main l'éducation et la scolarisation des autochtones :

> *À Brazzaville, dans ce qui fut la colonie du Congo, puis le Moyen-Congo, avant de devenir République du Congo et finalement République Populaire du Congo, l'enseignement fut mis en place suivant le système français expérimenté d'abord en A.O.F. par l'arrêté du 24 novembre 1903 du gouverneur général Roume* […]. *À Brazzaville, un cours d'adulte (1904), une école professionnelle (1905), une école normale (6 mars 1907) précèdent l'arrêté du 7 septembre 1907 qui prévoit des écoles primaires, des écoles normales, un conseil de perfectionnement*.[88]

Cette situation conforte la puissance coloniale française quant à l'implantation d'un réseau scolaire plus important sur ses terres congolaises avec la construction « *dans chaque chef-lieu de subdivision* […] *d'une école dite école de village*[89] ». Le 4 avril 1911, l'administration coloniale décide officiellement, par un arrêté, de l'organisation d'un système d'enseignement. Celui-ci se voit complété « *par les instructions du 15 novembre 1911 qui organise l'enseignement en A.E.F. avec enseignement primaire élémentaire, primaire supérieur et*

[88] Robert Cornevin, « Écrivains et littératures de langue française au Zaïre et au Congo », in *Civilisations*, vol. 29, n° 1/2, art. cit., p. 139.
[89] Marcel Perlstein, « L'Enseignement en Afrique Equatoriale Française », in *Africa : Journal of the International African Institute*, vol. 14, n° 3, 1943, p. 130.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

professionnel[90] ». La formation des « indigènes » pour servir ou suppléer le colonisateur dans ses différentes tâches a été le principal objectif visé par ces lois. Les propos de Jean Joseph Clozel préfaçant l'ouvrage de Georges Hardy, *Une Conquête morale : l'enseignement en A.O.F.*, sont à cet égard assez révélateurs :

> *Je pense que le premier résultat à obtenir de l'enseignement que nous donnons dans nos colonies doit être un résultat d'utilité pratique, pour nous d'abord, pour nos indigènes ensuite. En distribuant notre enseignement aux primitifs, nous sommes arrivés trop souvent à développer chez eux un verbalisme pompeux et ridicule, à meubler leur mémoire de formules qu'ils emploient sans les entendre comme conjurations magiques d'un fétichisme nouveau* […]. *Il fallait donc qu'à son premier degré notre enseignement, aussi largement répandu que possible, fût tout à fait simple. Il peut se borner à une connaissance pratique de notre langue permettant de multiplier les contacts directs et de contrôler nos interprètes, qui, par la force des choses, tirent trop souvent parti de leur situation pour exploiter l'indigène ; à des notions élémentaires d'hygiène et d'enseignement professionnel, d'un usage immédiat et facile. À un degré au-dessus se formeront les petits employés et les ouvriers d'art dont nous avons besoin. Plus haut, une instruction plus forte nous fournirait des collaborateurs d'un rang plus élevé. Enfin, pour une élite, notre enseignement dans sa plénitude*.[91]

Georges Hardy, inspecteur puis directeur de l'enseignement en A.O.F. de 1912 à 1919 fut, sans nul doute, l'administrateur français dont les propos et analyses mettent en lumière les véritables buts de la dynamique éducative coloniale en Afrique subsaharienne. Ainsi, en fin idéologue, cet agrégé d'histoire apporte dans son livre ci-dessus cité d'importantes précisions relatives aux enjeux qui sous-tendent l'enseignement spécifiquement littéraire aux colonisés :

> *Les leçons de lecture ne portent que sur des mots usuels et, quand l'enfant sait lire couramment, on ne lui met entre les mains que des textes qui peuvent lui enseigner des notions utiles, l'instruire des besoins de son pays et des progrès à réaliser. Dès qu'il est assez cultivé pour lire tout seul de gros livres, nous montons sa bibliothèque, non point de textes d'une haute valeur littéraire, mais d'ouvrages écrits sobrement, simplement, et capables d'éveiller sa curiosité plutôt que de flatter ses prétentions. Précisons : pour les grands élèves, nous ne nous soucions pas de les initier aux beautés de notre littérature classique, dont l'intelligence suppose, en même temps qu'un grand nombre de connaissances accessoires lentement acquises, un sens certain de la langue française ; nous préférons les voir lire du Jules Verne ou du Labiche, ce qui, du reste, leur plaît infiniment et les gardes d'une grandiloquence peu désirable* […] *Si notre enseignement du français se distingue par une telle horreur du vide, s'il s'impose un régime si étroit, c'est qu'il est, exclusivement, non pas un fin mais un moyen, c'est qu'il doit servir à faire pénétrer dans l'esprit des indigènes des idées nettes et fortes et devenir l'instrument d'une civilisation réelle, profonde, sans fausses apparences, sans clinquant.*[92]

De ce qui précède, il apparait clairement que le pan du programme scolaire colonial limité à l'apprentissage du français en Afrique noire ne s'est en effet limité qu'à la simple inculcation

[90] Robert Cornevin, « Écrivains et littératures de langue française au Zaïre et au Congo », in *Civilisations*, vol. 29, n° 1/2, art. cit., p. 139.
[91] Georges Hardy, *Une Conquête morale, l'enseignement en A.O.F*, préface de M. J. Clozel, Gouverneur Général de l'Afrique Occidentale Française, Paris, Librairie Armand Colin, 1917, p. IV.
[92] *Ibid.*, p. 193-195.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

de connaissances de base de la langue. Ainsi, l'école au Moyen-Congo comme dans tous les territoires de l'empire colonial français au sud Sahara est loin d'avoir eu pour priorité l'épanouissement personnel et intellectuel des indigènes puisqu'il a été question d'« *éviter que l'enseignement* […] *ne devienne un instrument de perturbation sociale*[93] ». Malgré tout, la politique éducative s'est réorganisée au fil des années et il va être ouvert à Brazzaville, dès 1935, l'École Supérieure Édouard Renard (ESER), premier et « *seul établissement d'enseignement supérieur en Afrique Équatoriale Française*[94] ». Les critères d'accession à cette prestigieuse école pour l'époque et le mode fonctionnement celle-ci, Marcel Perlstein en donne un aperçu dans le passage suivant :

> *Les élèves des différentes écoles régionales, après le certificat d'études, préparent pendant deux ans, le concours d'entrée à l'École Édouard Renard où le cycle des différentes études est* […] *de trois ans. Cette école comporte différentes sections et forme des moniteurs d'enseignement, des expéditionnaires-comptables (le cadre supérieur des agents indigènes de l'administration), des aides de santé, des moniteurs d'agriculture, etc.* […] *Celle-ci dispose d'un internat, étant donné les conditions de recrutement des élèves qui viennent des quatre coins de la colonie. Les parents des élèves n'ont aucuns frais, mais doivent prendre l'engagement que leurs enfants serviront dix ans dans l'administration.*[95]

La politique éducative mise en place au Moyen-Congo et de façon générale en A.E.F. et en A.O.F., a été le fruit d'une stratégie de domination et d'exploitation savamment élaborée par l'administration coloniale française. À la fin de la première moitié des années 1940, l'architecture de cet enseignement connaît pourtant une profonde restructuration à la suite d'un évènement historique majeur : la Conférence de Brazzaville. En effet, si cette dernière permet aux peuples africains pliant sous le poids de l'impérialisme français de croire en un avenir meilleur l'instant d'un discours et de quelques résolutions ; elle a surtout marqué de façon concrète un « *tournant de l'enseignement en Afrique francophone*[96] » :

> *La conférence de Brazzaville (30 janvier-8 février 1944) fut à l'origine de nouvelles orientations de l'enseignement colonial. Son objet était de préparer l'après-guerre et de revoir les relations entre l'Europe et l'Afrique. La conférence réaffirme solennellement, face au régime Vichy, face aux alliés, la souveraineté de la France sur son empire colonial. Mais elle évoque à de nombreuses reprises « l'ascension des populations africaines vers la personnalité politique ». Elle manifesta dans ses travaux la volonté d'atteindre certains objectifs dans le domaine de l'éducation. Elle recommande*

[93] Georges Hardy, *Une Conquête morale, l'enseignement en A.O.F.*, *op. cit*., p. 12.
[94] Marcel Perlstein, « L'Enseignement en Afrique Équatoriale Française », in *Africa : Journal of the International African Institute*, vol. 14, n° 3, art. cit., p. 131.
[95] *Ibid*., p. 131-132.
[96] Suzie Guth, « L'École en Afrique noire francophone : une appropriation institutionnelle », in *Revue française de pédagogie*, vol. 90, 1990, p. 74.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *d'atteindre la masse des indigènes afin de leur apprendre à mieux vivre. Cet enseignement de masse doit aussi aboutir à sélectionner une élite*.[97]

La colonie du Moyen-Congo, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, va bénéficier d'un traitement particulier pour le rôle capital qu'elle a joué lors de l'occupation de la France par l'armée de l'Allemagne nazie. En effet, Brazzaville, sa capitale, et capitale d'alors de l'A.E.F., a constitué, pendant près deux ans, la base de la résistance française. Les conséquences liées à cette situation furent non moins négligeables pour les populations congolaises qui durent faire « *des sacrifices* […] *au titre de la contribution à "l'effort de guerre"* [98] » :

> *La paix revenue* […] *l'ancien Moyen-Congo, siège de la capitale fédérale, devait bénéficier plus que les autres territoires d'un effort tardif de « mise en valeur », notamment dans les domaines de l'évolution sociale et de la scolarisation. Un ancien collaborateur de la revue Liaison, revue dont le développement est du reste bien caractéristique de cette époque, nous rappelait encore fréquemment, non sans fierté, l'avance des Congolais de la rive droite du fleuve dans l'usage tant quantitatif que qualitatif du français, sur leurs frères sous domination belge, dans les dernières années de la colonisation*.[99]

Ainsi, l'entreprise éducative coloniale française a finalement permis, au fil des décennies, de transmettre un savoir-faire aux « indigènes » congolais de la rive droite du fleuve — l'emploi et la manipulation de la langue française et la maîtrise de l'écriture —, et ce, malgré un système d'enseignement littéraire et linguistique savamment élaboré pour transformer ceux-ci en de simples copistes, des sauvages évolués bons à seulement comprendre les consignes et à les exécuter.

Si l'utilitarisme de la politique éducationnelle au Moyen-Congo comme dans la majeure partie des colonies françaises d'Afrique subsaharienne s'avère être une réalité historique comme nous avons eu à le constater tout au long de notre analyse, force est de rappeler que l'architecture de son mécanisme construit autour de la langue française avec toute la tradition littéraire qui la sous-tend va contribuer au début des années 1950, à la naissance d'une élite congolaise de lettrés. Une émergence qui coïncide avec l'essor de la presse écrite en Afrique Équatoriale Française.

---

[97] Suzie Guth, « L'École en Afrique noire francophone : une appropriation institutionnelle », in *Revue française de pédagogie*, vol. 90, art. cit., p. 78.
[98] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 20.
[99] *Ibid.*, p. 20.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.2.2. L'Inestimable Apport de la revue *Liaison*

En Afrique centrale, plus précisément dans ce qui fut l'ancienne Afrique Équatoriale Française, la presse écrite fait son apparition au lendemain de la Première Guerre mondiale. Prise en charge au départ les missionnaires chrétiens, elle devient très vite un outil au service de l'administration coloniale. Au tournant des années 1950, de nombreux périodiques tels que *la Semaine de l'A.E.F.* et *Liaison*, pour ne citer que les plus importants, voient ainsi le jour. Si le premier est un « *hebdomadaire chrétien d'information et d'action sociale* » sous la direction d'un prêtre missionnaire et rédigé pour l'essentiel par des Français, le second, lui, est plutôt l'« *organe des cercles culturels de l'A.E.F.* », fruit de la politique culturelle de la France coloniale, et gérée par les Africains eux-mêmes. Florence Bernault-Boswell évoque en ces termes cette dernière situation :

> *À côté de cette presse coloniale figée, apparaît dans les années cinquante une presse africaine dont le plus important organe fut le mensuel Liaison, édité grâce à l'aide du Gouvernement général, mais rédigé presque entièrement par les membres des cercles culturels d'A.E.F. Liaison était la voix des « évolués », les jeunes lettrés africains imprégnés de culture occidentale, et de leur questionnement face à une double appartenance culturelle.*[100]

Créée au début des années 1950 sous l'impulsion de l'administration coloniale française de l'époque et publiée durant la dernière décennie de la colonisation en Afrique noire, la revue *Liaison* est à l'origine née « *pour servir de lien entre les divers centres culturels de l'ancienne A.E.F.*[101] ». Toutefois, bien que celle-ci soit constituée d'un ensemble de textes provenant des différents territoires coloniaux français d'Afrique centrale, les écrits des auteurs originaires du Moyen-Congo vont être numériquement plus importants. Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange de rappeler à ce propos que « [l']*avance du "Moyen-Congo" en matière de scolarisation et d'évolution sociale était telle que l'écrasante majorité des auteurs publiés, comme des animateurs de la revue furent Congolais*[102] », avant d'apporter des précisions sur les contributeurs congolais de *Liaison* :

> *L'équipe rédactionnelle compte dès 1950 les noms de Paul Lhomani Tchibamba, Dominique Nzalakanda, Bernard Mambéké-Boucher auxquels viendront s'ajouter au fil des ans Patrice Lhoni, Maurice Lheyet-Gaboka, puis Antoine Letembet-Ambily et Sylvain Bemba, ces deux derniers faisant dans Liaison leurs premières armes d'écrivains. La signature de Jean Malonga apparaît fréquemment tout au long des dix ans d'existence du périodique, cependant qu'à la fin des années cinquante, on relève quelques textes de Guy*

[100] Florence Bernault-Boswell, « Un journal missionnaire au temps de la décolonisation : *La Semaine de l'A.E.F.* (1952-1960) », in *Revue française d'histoire d'outre-mer*, tome 74, n° 274, 1987, p. 7.
[101] *Ibid.*, p. 26.
[102] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 26.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Menga et dans le dernier numéro paru, un article de Théophile Obenga : « Hommage à René Maran ».[103]

Si cette analyse du couple Chemain met en lumière la domination numérique des rédacteurs originaires du Moyen-Congo intervenant dans la revue *Liaison*, il faut toutefois relever un fait important en ce qui concerne la ligne éditoriale du périodique. En effet, en tant que création et propriété de l'administration coloniale, financée et contrôlée notamment par le Service des Affaires Sociales du Gouvernement Général de l'Afrique Équatoriale Française, ne sont publiés dans la revue que des textes politiquement corrects c'est-à-dire n'allant pas à l'encontre des décisions et des agissements des représentants de la métropole. Par conséquent, ses rédacteurs s'autocensurent puisqu'ils jouissent d'une « [l]*iberté intellectuelle surveillée*[104] », pour reprendre les mots de Sylvain Bemba. Ainsi, de façon générale, les contributeurs de la revue *Liaison* originaire du Moyen-Congo vont aborder dans leurs écrits des questions en rapport avec la culture et l'ethnologie. Dans le *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine* de Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, on peut lire que « *ne pouvant aborder que de façon allusive certains problèmes brûlants, les rédacteurs de* Liaison *firent porter leur effort sur le domaine social et sur la réévaluation de la culture traditionnelle*[105] ». La liberté intellectuelle des écrivains congolais a clairement été ralentie par la politique éditoriale de *Liaison* qui se voulait anticommuniste en plus d'être exclusivement publiée dans les territoires de l'A.E.F.. Aussi ne bénéficieront-ils que d'une notoriété locale et limitée à cette seule entité territoriale comme tous les rédacteurs subsahariens de la revue. Une situation qui ne va durer que la décennie avant l'accession à l'indépendance du Moyen-Congo. En effet, la souveraineté nationale acquise, le pays va voir éclore de nombreux écrivains de talent, intellectuellement libres, aux écrits littéraires politiquement très marqués et dont certains avec leurs œuvres vont connaître une exceptionnelle notoriété internationale.

L'émergence de la littérature africaine d'expression française, notamment au Moyen-Congo, n'a été possible que grâce à la mise en place, par l'administration coloniale française, d'un important programme d'enseignement complété, dès le début des années 1950, par une réelle dynamique culturelle. Lors d'un entretien, l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si

[103] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 25.
[104] Formule de Sylvain Bemba reprise Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Ibid.*, p. 26.
[105] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 27.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

relevait cet état de fait tout en insistant sur le rôle capital de la revue *Liaison* dans la formation et la construction d'une importante élite littéraire congolaise :

> *La scolarisation a donc permis une maîtrise de la langue dans laquelle on écrit, et d'autre part, le vécu culturel traditionnel est resté très important* […]. *Un pays de 1 500 000 habitants compte au moins une vingtaine d'écrivains d'assez bonne qualité, c'est bien la preuve d'une bonne scolarisation. En Côte d'Ivoire, il n'y a que Monsieur Dadié et Jean-Marie Adiaffi ! Chez nous, dans la revue Liaison, des gens se sont exercés à écrire… et ailleurs, un tel phénomène n'existe pas*.[106]

La revue *Liaison* a donc joué un rôle considérable dans la naissance et l'évolution de la littérature en langue française au Congo. Véritable plateforme culturelle et littéraire, celle-ci va accueillir les premières créations scripturales de ses pionniers. Lieu d'initiation à l'écriture d'autochtones « évolués » et lettrés, le périodique voit émerger du milieu d'eux de talentueux écrivains. Pour le couple Chemain, ce journal a de « *1950 à 1960* […] *fourni aux pionniers de la littérature congolaise une tribune appréciée*[107] ». Même s'il est difficile de parler à la création de la revue d'une littérature nationale proprement dite, on peut aujourd'hui affirmer qu'ayant accueilli les premiers textes des initiateurs de la littérature congolaise écrite en langue française, cet organe de presse est considéré par nombre de critiques comme sa véritable base prodromique.

I.2.3. L'Orientation politique « post-indépendances » de la République du Congo

Au lendemain de l'indépendance du pays, les autorités politiques de la République du Congo mettent l'épanouissement intellectuel du peuple au centre de leur programme de société. L'on assiste alors, dès le début des années 1960, à une importante scolarisation des jeunes congolais à Brazzaville, la capitale, et dans d'autres grandes villes du pays. Cette politique éducative qui s'inscrit dans la continuité du système d'enseignement de la période coloniale, reste avant tout le fruit des nombreuses réformes initiées lors de la révolution congolaise de 1963. Ce soulèvement populaire sur fond de revendications syndicales aboutit en à peine trois jours au renversement du premier président congolais, l'Abbé Fulbert Youlou, accusé d'être un endo-colon entretenant des relations trop étroites avec le colonisateur d'hier. À ce dernier succède Alphonse Massambat-Débat qui, lui, reste à la tête de la République du Congo de décembre 1963 à juillet 1968. Dès le début de sa gouvernance, il entreprend de nombreuses réformes notamment sur les plans sociopolitique et économique. Fondateur du Mouvement National de la Révolution (M.N.R.), il opte pour un socialisme dit « *bantou* »

[106] Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, *op. cit.*, p. 121.
[107] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, 1979, p. 25.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

comme « *doctrine officielle de l'État* », une version revisitée du socialisme scientifique marxien :

> *Un socialisme à la fois religieux et africain* […] *une projection de l'idéologie sur laquelle se reproduisait traditionnellement le peuple : le village représentait, pour lui, la cellule communautaire vivante dans la plupart des sociétés où il y avait toujours eu une socialisation des moyens de production. Ce socialisme bantou rejetait le principe de la lutte des classes.*[108]

Ce nouveau régime « révolutionnaire » incarné par Alphonse Massambat-Débat transforme la République du Congo en un État de type socialiste, puis amorce le développement du pays en fonction des réalités et des besoins sociaux du peuple et non suivant le système capitaliste imposé par le Président déchu, l'Abbé Fulbert. Ce dernier servant beaucoup plus les intérêts de l'ancien maître blanc. La rupture idéologique et politique avec la France, ancienne puissance coloniale, est totale à partir de cette date. C'est dans le strict respect de cette nouvelle ligne politique que le système éducatif national se voit socialisé :

> […] *l'école fut conçue comme l'outil primordial d'unification idéologique et d'effacement des particularités ethniques et régionales, et considérées comme un pilier essentiel de la République populaire. Dans cette perspective, la scolarisation de ces masses enfantines fut intégralement prise en charge par l'État, l'éducation nationalisée en 1965, et la fréquentation d'écoles privées interdites aux jeunes congolais sur tout le territoire national. L'école est obligatoire de 6 à 16 ans, et à Brazzaville, 95 % des enfants (environ 200 000 écoliers) sont scolarisés. Le taux de scolarisation après 16 ans est l'un des plus élevés du continent : 72 % des jeunes de 15 à 19 ans* […].[109]

Ce fort taux de scolarisation qui atteint approximativement les cent pour cent (100 %) n'est pas « *sans incidences* […] *directes sur l'épanouissement littéraire*[110] » en République du Congo, et ce, même après le renversement d'Alphonse Massambat-Débat en juillet 1968. En effet, comme le rappelle Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, sur le plan éducationnel, « *l'option socialiste a été réaffirmée par les gouvernements successifs, en 1968, 1977, 1979*[111] ». Ce choix politique et idéologique a non seulement permis de créer les conditions favorables à l'essor de la littérature congolaise dès 1963, mais surtout d'assurer une relève à ses précurseurs. Jean-Baptiste Tati-Loutard revient précisément, comme nous le soulignions un peu plus haut, sur les conditions de l'évolution fulgurante de la littérature de son pays.

---

[108] Rémy Bazenguissa-Ganga, *Les Voies du politique au Congo : essai de sociologie historique*, Paris, Karthala, 1997, p. 98.
[109] Abel Kouvouama, Christophe Aprill et Elisabeth Dorier-Aprill, *Vivre à Brazzaville. Modernité et crise au quotidien*, Paris, Karthala, 1998, p. 64-65.
[110] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 21.
[111] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Les trois décennies qui ont suivi le remarquable bouleversement politique qu'a connu la République du Congo, trois ans seulement après l'accession du pays à la souveraineté nationale et internationale, voit se former une élite littéraire beaucoup plus consistante en termes de nombre d'écrivains et de productions littéraires de qualité. Cette élite se caractérise aussi bien par les liens spécifiques existant entre ces écrivains que par l'intérêt particulier et commun qu'elle accorde à la recherche scripturale, mais aussi, et surtout par les thématiques de leurs œuvres ancrées dans les réalités politiques contemporaines des sociétés congolaise et africaines. Un état de fait qui fait dire à Sylvain Bemba que ses contemporains et pairs forment, ensemble, une sorte de fratrie : la phratrie des écrivains congolais.

II. À propos de « la phratrie des écrivains congolais »

Au cours des deux décennies qui suivent son indépendance, la République du Congo va se distinguer dans l'espace littéraire francophone africain par la présence au sein de sa faible population d'un nombre important d'écrivains. Ceux-ci se font en prime remarquer par leur effervescence créatrice à travers nombre de productions narratives, poétiques, théâtrales et des essais. Roger Chemain ne manque pas d'ailleurs de relever cette dynamique dans la préface d'une des pièces de Sylvain Bemba :

> *Il est une donnée qui échappa certainement aux statisticiens, malgré le recensement dernièrement en cours en République Populaire du Congo, c'est que, de toute l'Afrique dite francophone, ce pays est sans doute celui qui compte le plus fort pourcentage d'écrivains par rapport à l'ensemble de la population, au point qu'il peut prétendre à être l'un des « pôles » culturels de cette partie de l'Afrique, au même titre que le Sénégal ou le Cameroun pourtant beaucoup plus peuplés.*[112]

Ce constat qui date du 4 mars 1974, soit quatorze ans seulement après l'indépendance du Congo, permet de se faire une idée sur la fulgurante évolution littéraire dans ce jeune et petit État africain. Par ailleurs, produisant des textes engagés dans un contexte socio-politique plutôt mouvementé et violent, les écrivains brazzavillois prennent conscience du risque d'engager individuellement leurs plumes dans la dénonciation des travers de leurs gouvernants. Ainsi, vu l'épée de Damoclès suspendue au-dessus de leur tête d'intellectuel, les écrivains congolais ne se contentent plus de mettre en texte les souffrances et les aspirations du peuple, ni de stigmatiser les abus et les dérives des pouvoirs politiques. Ils unissent leur force et s'organisent en une véritable communauté nationale de littérateurs au sein de la société congolaise des années 1970-1980.

[112] Préface de Roger Chemain dans Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 5.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.1. Sylvain Bemba et la phratrie des écrivains congolais : du phénomène au concept

L'un des caractères communs aux auteurs congolais des décennies soixante, soixante-dix et quatre-vingt est sans aucun doute la politisation de leurs écrits littéraires. Une particularité que Sylvain Bemba ne manque pas de mettre en relief dans l'un de ses articles :

> *Quand un mécène nord-américain s'est proposé de publier aux États-Unis une anthologie de nouvelles congolaises, la chose qui l'a le plus frappé était — sans que les écrivains retenus se soient concertés — l'identité thématique. « Rien que des sujets politiques », avait-il constaté. En définitive, la phratrie congolaise, c'est peut-être cette extraordinaire chaîne de montage intellectuel qui voit les écrivains au Congo rassembler page après page, rêve après rêve, le livre commun de la vie qui transpire de la douleur des opprimés et saigne de la douleur des souffrants.*[113]

De cette façon, l'auteur brazzavillois vient rappeler l'intensité de la « passion sociale » et politique des écrivains congolais de la période des indépendances. Une attitude rendue singulière dans l'espace littéraire subsaharien par le développement d'une sorte de confraternité entre hommes de lettres à laquelle Sylvain Bemba attribue le dénominatif de « *phratrie des écrivains congolais* ». Ce dernier, à la fin des années 1990, réussit surtout à « théoriser » ce phénomène né dans le sillage de la révolution congolaise d'août 1963. Ainsi, dans un texte majeur, intitulé « La Phratrie des écrivains congolais » publié en mars 1988 sous la forme d'un article de revue, Sylvain Bemba dégage les traits définitionnels du concept éponyme.

En nous appuyant principalement sur ce qui pourrait être considéré aujourd'hui comme le texte fondateur du « concept » bembien de « *phratrie congolaise* », nous regrouperons en trois points les caractéristiques théoriques et pratiques de celui-ci.

II.1.1. Liens inter-littérateurs

Sylvain Bemba, dans le texte cité ci-dessus qui tient aujourd'hui de seule et de réelle base théorique au concept de « phratrie des écrivains congolais » ou « phratrie congolaise », ouvre son propos en donnant au lecteur la source et les raisons qui ont prévalu au choix de la notion de « *phratrie* », et non de « fratrie », comme terme central autour duquel est construite toute son analyse :

> *Dans son étude sur l'origine de la famille* [écrit-il], *Engels s'est penché sur un groupe particulier existant chez les tribus indiennes, et que Morgan « traduisant fidèlement le nom indien, appelle phratrie (fraternité) d'après son pendant grec », c'est ce même nom*

[113] Sylvain Bemba, « La Phratrie des écrivains congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *que nous avons décidé de retenir pour caractériser les liens peu banals qui unissent la plupart des écrivains congolais.*[114]

Pour rappel, Friedrich Engels, philosophe, socialiste et communiste allemand, grand ami de Karl Marx, a tenté de fixer les origines et l'évolution du système de la parenté et de la famille dans les sociétés humaines modernes, à partir des résultats des travaux de ce dernier sur les habitudes humaines, mais aussi de ceux de l'anthropologue américain Lewis Henry Morgan sur les sociétés archaïques américano-indiennes. Ainsi, dans son ouvrage publié pour la première fois en 1884 et intitulé, *L'Origine de la famille, de la propriété privée et de l'État*, Friedrich Engels, validant les recherches de Lewis Henry Morgan, soutient que la famille originelle qui trouve son illustration parfaite dans l'organisation des tribus indiennes iroquoises primitives d'Amérique du Nord ; un groupe humain au sein duquel le primat aurait été accordé à l'égalité et à la liberté de ses membres dans le respect d'un certain nombre de principes. Ils rappellent surtout que cette évolution (de la sauvagerie, à la civilisation en passant par la barbarie) de la famille originelle à laquelle Lewis Henry Morgan attribue le nom de « *phratrie* » (fraternité chez les Grecs), aurait vraisemblablement présidé, à une échelle plus grande et dans une perspective diachronique, à la constitution de l'État.

On conçoit aisément au regard du lien les unissant que Sylvain Bemba ait décidé d'appliquer la notion de « *phratrie* », tel que présentée par l'essayiste allemand, à l'évolution des écrivains congolais au lendemain des indépendances. En effet, comme chez Friedrich Engels, Bemba qui s'appuie sur des données sociologiques, voire anthropologiques et culturelles, réussit à dégager et à fixer les traits caractéristiques d'une famille littéraire africaine à l'échelle du Congo. Une approche qui lui permet tout particulièrement de témoigner de la solidité et de la singularité des liens interpersonnels des écrivains brazzavillois, comme il le souligne lui-même :

> *Et pourtant, les écrivains congolais entretiennent d'une manière générale d'excellentes relations interindividuelles. Le fait est si peu courant, paraît-il, qu'il ne laisse pas de frapper les visiteurs (férus de littérature) qui arrivent pour la première fois à Brazzaville, capitale politique, mais aussi intellectuelle du pays.*[115]

Les animateurs de la vie littéraire congolaise et en particulier les écrivains, comme le constate Sylvain Bemba, appartiennent à une sorte de « famille » ou, ont en tout cas conscience d'en faire partie. Et, pour ce dernier, les rapports qu'entretiennent à l'époque les membres de cette génération d'écrivains sont si importants que le concept de phratrie tel qu'utilisé par Lewis Henry Morgan pour caractériser le système familial originel, notamment celui des Indiens

[114] Sylvain Bemba, « La Phratrie des écrivains congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 13.
[115] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

iroquois d'Amérique — une société égalitaire — semblait le plus à même de rendre compte des « *liens peu banals qui unissent la plupart des écrivains congolais* » de son époque, pour le citer à nouveau. Aussi, Sylvain Bemba relève-t-il une constante dans les habitudes et les échanges intellectuels en cours dans l'univers des lettres congolaises. Il insiste en effet sur cette considération mutuelle existante au sein de ses littérateurs et caractérisée par des idéaux de fraternité et de partage. C'est du moins que met en lumière cette longue réflexion de l'auteur :

> *Car on lit beaucoup en Congolie, et on lit un peu de tout, avec une attention toute particulière aux œuvres (publiées ou non) des confrères. À la sortie d'un nouveau livre, il y a le rituel de la dédicace. Elle est toujours chaleureuse, plaisante à lire et constitue un message d'amitié condensé. Par-delà la politesse protocolaire, on y décèle les grands motifs qui inspirent la symphonie écrite à plusieurs mains sur les registres de la complicité intellectuelle, du respect et de l'estime mutuels, de la solidarité sans brèche. Parfois, cette dédicace figure directement sur le manuscrit et fait partie intégrante de l'ouvrage imprimé. C'est ainsi que Sony Labou Tansi a pu indiquer par exemple dans son premier roman : « … à Henri Lopes puisqu'en fin de compte je n'ai écrit que son livre ». Il s'agit de l'une des clés qui, en Congolie, ouvrent à l'observateur d'intéressantes perspectives. La plupart des écrivains participent à une passionnante aventure littéraire dans laquelle leurs œuvres s'interpellent, se croisent, et se laissent féconder les unes aux autres.*[116]

Ces liens littéraires inter-membres de la phratrie congolaise ont été manifestes tant dans les relations généralement saines entretenues entre les anciens et les plus jeunes auteurs qu'au niveau de leurs productions respectives qui dans cette « *Congolie* » décrite par Bemba leur offrent une liberté de création chère à l'écrivain en particulier, et à l'artiste en général :

> *Bien qu'habitant des lieux séparés, ces derniers* [les écrivains congolais] *se retrouvent là « où souffle l'esprit », en Congolie, région imaginaire réservée à la fiction, à la création, des œuvres de beauté, véritable espace de convivialité et principauté de l'esprit, prête à accueillir de jour comme de nuit le voyageur qui n'a pour tout bagage que ses rêves à déclarer.*[117]

Cette envolée poétique communique au lecteur toute la beauté de cet espace littéraire, allégorie du droit à la liberté d'expression du citoyen et de celui-ci d'espérer en un lendemain meilleur pour la mère patrie, la République du Congo, qui, à l'instar de nombre de pays subsahariens indépendants, voit ses populations agoniser sous le poids de dictatures et d'indigences de toute sorte.

Si le littéraire constitue le commencement et la finalité de l'existence de la phratrie des écrivains congolais, la qualité des rapports sociaux, voire humains, au sein de cette micro-société s'est voulue tout aussi remarquable. Aussi, ancrés dans les réalités socio-politiques et

[116] Sylvain Bemba, « La Phratrie des écrivains congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 14.
[117] *Ibid*., p. 13.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

culturelles du peuple congolais à un moment donné de son histoire, les écrits de ces « *interprète*[s] *de la parole profonde du peuple*[118] » apparaissent comme les expressions d'aspirations diverses en faveur des masses.

II.1.2. Écriture littéraire et préoccupations politiques

La phratrie des écrivains congolais a la particularité d'accueillir en son sein des auteurs ayant la politique et les problèmes sociaux à fleur de plume. En effet, évoluant dans un environnement et un contexte socio-politique peu enclin à la pensée libre, ceux d'une République du Congo gouverné tour à tour par des pouvoirs autoritaires du début des années 1960 et la fin des années 1980, ces intellectuels et hommes de lettres vont choisir l'écriture comme mode d'expression dans les débats politiques, sociaux, mais aussi culturels de leur époque :

> *Congolie fascinante avec ses rivages hospitaliers, ses jardins fleuris de poésie majeure, ses somptueuses arènes de prose et de vers ou le pleurer-rire au goût d'oseille-les-citrons joue à la tauromachie avec la parenthèse de sang ou à la vie, sur fond de roulement utamsiens et de cymbales scandant l'humour loutardien. Les hommes y sont des arbres plongeant profondément leurs racines au centre de la terre où bouillonnent les mythes chtoniens. On y fait comparaître les continents à la barre de l'histoire en inculpant l'Europe qui a trop fait de bien pour qu'on en dise du mal ou fait trop de mal pour qu'on en dise du bien. La jeunesse y brise les marmites de la gérontocratie. On y joue aux princes-forgerons de l'ancien royaume kongo en refaçonnant des soleils neufs ou des envers de soleil. On y érige, en retournant ses cothurnes (ou plutôt ses sandales) les stèles de l'avenir. On y plonge dans ce que Jean-Blaise Bilombo appelle l'extrême existence bâtie autour de « l'orgueilleuse précarité de l'être ».*[119]

Ces propos de Sylvain Bemba, s'ils tiennent leur beauté de l'esthétique poétique qui les caractérise, finissent de présenter le temps d'un paragraphe les écrivains parmi les plus prestigieux de la phratrie congolaise sur fond d'intertextualité puisqu'y sont glissés en toute subtilité les titres de certaines de leurs œuvres de référence. Ainsi, le lecteur averti peut y déceler des noms d'auteurs et titres d'ouvrages tels que Henri Lopes (*Le Pleurer-rire*) ; Maxime N'Débéka *(L'Oseille les citrons* et *Soleils neufs)* ; Sony Labou Tansi *(La Parenthèse de sang* et *La Vie et demie*) ; Tchicaya U Tam'si ; Jean-Baptiste Tati-Loutard (*L'Envers du Soleil*), Antoine Lamtébet-Ambily (*L'Europe inculpée*) ; Guy Menga (*La Marmite de Koka-Mbala*) ; Théophile Obenga (*Stèles pour l'avenir*) ; Makita Philippe (*Sandales retournées*), Jean-Blaise Bilombo-Samba. S'il est un aspect qu'il importe de relever au regard de cette liste c'est bien celui de la diversité générique des œuvres citées, textes romanesques, recueil de

[118] Sylvain Bemba dans « Autour du "fleuve essentiel". Table ronde avec Tchicaya U Tam'si, Maxime N'Débéka, Sony Labou Tansi. Débat animé par Daniel Maximin », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 10.
[119] Sylvain Bemba, « La Phratrie des écrivains congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 13.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

poèmes ou encore pièces dramatiques. Le plus impressionnant, pour autant, reste le fait que cette production littéraire congolaise importante et diversifiée soit constituée, comme l'a poétisé Sylvain Bemba, d'œuvres ayant en commun les réalités socio-politiques du Congo et de l'Afrique des indépendances comme thématique centrale. D'ailleurs, cette dynamique littéraire congolaise qui a trait au traitement par l'écriture fictionnelle de questions et préoccupations politiques locales contemporaines, Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange lui attribuent le qualificatif de « réalisme critique ».

Avec des œuvres romanesques comme *Le Pleurer-rire* et *La Vie et demie*, pour ne citer que celles présentes dans le propos de Bemba repris ci-dessus, Henri Lopes et Sony Labou Tansi, leurs auteurs respectifs, fustigent en leur temps des pouvoirs politiques au Congo caractérisés par la gabegie, le tribalisme et l'autoritarisme des dirigeants. Ces derniers, pour la plupart, ayant accédé à la magistrature suprême par la violence et la force des armes au cours des trois décennies qui ont suivi l'indépendance du pays. Quant aux pièces de théâtre écrites et publiées durant cette période, elles sont considérées comme « militantes » par les observateurs de la vie littéraire congolaise. En effet, selon le couple Chemain, « *le théâtre congolais affirme* [un] *caractère politique qu'il conserve à ce jour*[120] ». Et, ceux-ci d'expliciter cette réalité en ces termes :

> […] *l'exaltation des luttes populaires de la période coloniale dans Matricule 22 de Patrice Lhoni,* […] *Questions immédiates et précises concernant la vie nationale* […] *dans les pièces de Owi Okanza ou qu'avec davantage de recul soient traités les grands problèmes auxquels le continent tout entier est confronté : guerres de libération dans L'Enfer, c'est Orféo, de Martial Malinda* [Sylvain Bemba], *rapport de l'Afrique et de l'Europe dans L'Europe inculpée, d'Antoine Letembet-Ambily, ou des méfaits de l'excès de personnalisation du pouvoir* […] *dans Le Président de Maxime N'Débéka, ou dans Le Zulu, pièce* […] *de Tchicaya U Tam'si.*[121]

Les textes poétiques des écrivains congolais de la période des indépendances se présentent également comme de véritables protestations politiques. Le poète congolais Maxime N'Débéka affirme sans détour que « *la poésie est un acte politique*[122] ». Il faut surtout rappeler qu'avec Tchicaya U Tam'si et Jean Baptiste Tati-Loutard, ce dernier appartient aux poètes dits « confirmés » de la phratrie congolaise. Poètes profondément engagés, tous s'inspirent effectivement de faits politiques pour dire leur agacement et usent fort bien de l'écriture lyrique pour dénoncer les maux dont souffrent les sociétés africaines contemporaines. Par exemple, ouvrage poétique majeur de Maxime N'Débéka, *L'Oseille les*

[120] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine, op. cit.,* p. 107.
[121] *Ibid.,* p. 107-108.
[122] Maxime N'Débéka cité par Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Ibid.*, p. 170.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

citrons, apparaît comme un véritable réquisitoire contre le népotisme et le despotisme des dirigeants africains à l'ère des indépendances. Dans la même perspective, *Épitomé*, quatrième recueil de poèmes de Tchicaya U Tam'si, est ainsi perçu par la critique :

> […] *une réponse à la crise politique au Zaïre (nommé à l'époque Congo et distingué alors de la patrie de Tchicaya par le nom de sa capitale Léopoldville, devenu Kinshasa), dans l'été de 1960, et un présage de ce qu'éprouverait l'intelligentsia africaine au cours de ses premières deux décennies d'indépendance factice. La déception et le désarroi ressentis devant le nouvel État africain par Ayi Kwei Arma, un Yambo Ouologuem, ou un Ngugi Wa Thiong'o se trouve déjà formulé dans la poésie de Tchicaya*.[123]

Cette analyse vient corroborer les propos de Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange pour qui toute l'œuvre poétique U Tam'sinienne à l'image d'*Épitomé* est « *d'abord la passion du Congo, de la liberté, de l'avenir de ce pays qui* […] *pour Tchicaya U Tam'si s'étend de part et d'autre de ce fleuve en forme de cil qui verse généreusement ses flots à la mer*[124] ». Comme lui, son compatriote Jean-Baptiste Tati-Loutard produit une œuvre poétique à fort caractère politique. Des recueils de poèmes tels que *L'Envers du soleil*, *Les Normes du temps*, ou encore *Les Racines congolaises* rappellent les problèmes socio-politiques des années des indépendances à travers « *la dénonciation des structures post-coloniales*[125] ». D'inspiration sociale, le lyrisme loutardien dissimule un certain nombre de préoccupations et d'idées politiques dans un Congo où le contexte politique d'après l'indépendance, comme dans nombre de pays subsahariens, loin de favoriser une quelconque liberté d'expression, contraint l'intellectuel et l'homme de lettres au silence.

L'ensemble des œuvres narratives, poétiques ou dramatiques des membres de la phratrie des écrivains congolais a eu la politique en dénominateur commun. L'engagement par la littérature de ces intellectuels et hommes de lettres n'a pas été sans danger dans la mesure où le système, derrière le socialisme d'État adopté par les différents gouvernements congolais jusqu'à la fin des années 1980, cachait un véritable dispositif de répression. Une situation qui va favoriser la naissance, au sein de la phratrie congolaise, d'une sorte de bouclier protégeant l'intégrité physique, morale et intellectuelle de ses membres auteurs de textes jugés politiquement incorrects.

---

[123] G. M. Lang, « Épitomé : Tchicaya U Tam'si et sa saison au Congo », in *Canadian Journal of African Studies/Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. 14, n° 2, 1980, p. 295.
[124] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 201.
[125] *Ibid*., p. 199.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.1.3. Bouclier défensif

En son principe, la phratrie congolaise a été un état d'esprit animé de façon générale par une certaine vision de la littérature liée à la souveraineté africaine. Étaient communes et partagées par ses membres, la solidarité, l'amitié et la fraternité, mais surtout une réelle rigueur littéraire sur laquelle insiste par exemple Jean-Baptiste Tati-Loutard, l'une des figures importantes de la communauté en ces termes : « *Peut-on parler de littérature lorsqu'on se trouve en face d'un écrit sans effet esthétique ?*[126] » D'une certaine façon, il régnait au sein de ce groupe de littérateurs brazzavillois la conscience d'une prescription non écrite d'assistance et de solidarité entre hommes de lettres comme l'explicite Sylvain Bemba dans le passage suivant :

> *Solidarité dans les jours fastes. Les lauréats de prix littéraires conviaient généralement leurs confrères à de joyeuses agapes au cours desquelles il n'était incorrigiblement question que de la littérature. Solidarité pour accueillir* […] *certains écrivains de passage ou des personnalités ayant patrie liée avec la vie littéraire. Solidarité aussi dans le malheur : Jean-Baptiste Tati-Loutard a consacré un poème à Franklin Boukaka dans son recueil « Les Normes du temps », plusieurs années avant que ce grand artiste ne fût réhabilité. Des écrivains sortis de prison ont pu vérifier que leur capital de sympathie auprès des autres habitants de Congolie n'avait été nullement entamé durant leur absence. On a cru perdus pour leurs confrères ceux des écrivains sont entrés en politique. On s'était tout bonnement trompé. Comme les grands mammifères marins qui reviennent à la surface pour un bain d'air, tous reviennent en Congolie pour se retremper spirituellement en cultivant leur jardin de vers ou de prose. Sachons rendre à César ce qui est à César pour souligner qu'à la place qu'ils ont occupée ou continuent d'occuper, ces hommes, plutôt incompris, mais obstinés dans leur difficile quête de justice, sont intervenus de diverses manières pour essayer de pondérer, avec plus de succès qu'on ne veut le reconnaître ou qu'on ne le dit, des mesures peu compatibles avec la liberté bien comprise de l'écrivain.*[127]

Ensemble, les membres de la phratrie des écrivains congolais constituaient un pavois humain pour la défense des droits à la liberté d'expression des artistes et plus spécifiquement des écrivains dont les textes venaient à tomber sous le coup de la censure et qui parfois voyaient leur intégrité physique menacée. Ce besoin d'assistance et de protection entre écrivains a trouvé sa première manifestation formelle avec la création de l'Association Nationale des Écrivains du Congo (A.N.E.C.). Si la naissance de cette organisation, selon Gréta Rodriguez-Antoniotti, sonne comme « *une sorte de parade ou d'antidote au tragique de l'histoire du pays muselé par le parti unique*[128] », elle est surtout une réponse à l'instrument politique qu'est l'Union Nationale des Écrivains et Artistes Congolais (U.N.E.A.C.), branche

[126] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Itinéraire », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 4.
[127] Sylvain Bemba, « La Phratrie des écrivains congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 14-15.
[128] Gréta Rodriguez-Antoniotti, « Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse » in *Études littéraires africaines*, n° 15, 2003, p. 5.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

culturelle du parti politique au pouvoir à l'époque, mise en place dès 1978, avec toutes les contraintes idéologiques qui la caractérise. Les tenants de la phratrie congolaise qui occupaient d'importants postes administratifs pour certains et ayant des rapports étroits avec les autorités politiques pour d'autres, vont en effet refuser d'être des marionnettes à la solde d'un quelconque pouvoir politique. Ces derniers objectent avant tout l'idée de cautionner les dérives, quelles qu'elles soient, d'un gouvernement. Emmanuel Boundzeki Dongala se veut pour le moins explicite et formel à ce sujet lorsqu'il revient sur le contexte sociopolitique et les enjeux qui ont sous-tendu la création de l'A.N.E.C. en décembre 1991 :

> *Nous avions créé cette association au moment où toute la société civile a commencé à prendre des initiatives ouvertes contre le régime du PCT,* […] *qui dans son arrogance voulait dicter aux écrivains ce que la littérature devait être et n'hésitait pas à censurer les livres qui ne lui convenaient pas.* […] *mon recueil de nouvelles* Jazz et vin de palmes *— tout comme* L'État honteux *de Sony — a été sur la liste des livres interdits durant tout le règne du PCT et mes proches ont été convoqués à la Sécurité d'État ; la commission de censure est allée jusqu'à le retirer des rayons de la bibliothèque du Centre culturel français de Brazzaville. C'est contre cela que nous avions décidé de réagir. Dès que nous avons créé l'ANEC, tous les écrivains libres et indépendants du Congo nous ont immédiatement rejoints laissant les écrivains « officiels » dans l'Union des artistes et écrivains patronnée par le parti.*[129]

Des auteurs comme Henri Lopes, Guy Menga, Sony Labou Tansi, ou encore Sylvain Bemba, pour n'en citer que quelques un, vont faire preuve tout au long de leur carrière d'écrivain d'une certaine liberté esthétique et thématique. En effet, à l'instar des autres membres de la phratrie, ceux-ci se jouent de toutes les formes de contraintes politiciennes et culturelles afin de produire des œuvres qui du haut de leurs exigences littéraires critiquent et questionnent les réalités politiques de la société congolaise. Cette dynamique de dénonciation allant très souvent à l'encontre du système autocratique va se trouver stopper par tous les moyens possibles, censure, emprisonnement ou encore élimination physique des auteurs dans le collimateur du pouvoir. « *Chaque fois qu'on a voulu interdire un livre dans notre pays, des écrivains qui pouvaient parler et qui étaient écoutés se sont mis debout. Si certains n'avaient défendu cet espace, je me demande si Sony pourrait écrire tout ce qu'il a écrit et résider au Congo*[130]. » Ces propos de Maxime N'Débéka mettent en exergue la réalité voire l'effectivité de l'assistance et de l'aide dont bénéficiaient tous les membres de la phratrie — de la part de leurs pairs responsables politiques — lorsque ceux-ci se retrouvaient en difficulté avec le gouvernement. Ainsi, les écrivains-politiques en totale symbiose avec l'esprit de solidarité qui

[129] Emmanuel Boundzeki Dongala cité par Gréta Rodriguez-Antoniotti dans son article « Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse », *Ibid.*, p. 5-6.
[130] Maxime N'Débéka, « Autour du "fleuve essentiel". Table ronde avec Tchicaya U Tam'Si, Maxime N'Débéka, Sony Labou Tansi. Débat animé par Daniel Maximin », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 12.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

régnait au sein de la phratrie congolaise se sont servis de leur position de privilégiés pour défendre les animateurs de l'espace littéraire national.

Sylvain Bemba, en définissant les traits caractéristiques de cet élan particulier de solidarité, d'entraide, de respect mutuel qui anime l'univers des lettres congolaises à la fin des années 1970, parvient à conceptualiser un phénomène littéraire africain peu commun. Sous la dénomination « *phratrie des écrivains congolais* » ou de « *Phratrie congolaise* », il réussit à isoler et à fixer la particularité de cette dynamique littéraire nationale. Si elle n'a été ni un mouvement littéraire ou encore moins une école de pensée avec des règles d'écritures strictes et contraignantes, la phratrie congolaise définie par Bemba renvoie à une forme d'énergie littéraire, fraternelle et sociale manifeste aussi bien dans le quotidien des écrivains brazzavillois que dans les œuvres qu'ils produisent. Un état de fait que ne manque pas de souligner Gréta Rodriguez-Antoniotti pour qui « [l]*es écrivains de la Congolie se sont* […] *croisés, frôlés, si ce n'est enlacés entre les lignes de leurs publications respectives jusqu'à créer une intertextualité complice et prégnante*[131] ». De toute évidence, loin d'avoir été un épiphénomène dans l'histoire de la littérature francophone subsaharienne, « *la phratrie congolaise* » s'est transformée sous la plume de Sylvain Bemba en un concept à part entière avec des traits définitoires spécifiques.

II.2. La Phratrie congolaise : une communauté littéraire nationale

La notion de communauté renvoie de façon générale à un ensemble de personnes liées par des intérêts, des opinions, des habitudes ou des caractères communs. Dans son article « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? » dans lequel il a été principalement question de « *réinterroger la notion de communauté dans ses différentes acceptions*[132] », Claude Jacquier donne une définition actualisée de celle-ci en prenant en compte son évolution et son usage dans nos sociétés contemporaines :

> *Au sens étymologique, la communauté est donc un groupe de personnes (cum) qui jouissent de manière indivise d'un patrimoine, un bien, une ressource, ou bien au contraire une obligation, une dette (munus). Une communauté est formée indépendamment de la volonté de ses membres et sans qu'ils décident de leur implication, ce qui la distingue de l'association ou de la société. Dans les groupements humains, l'intention, la croyance, les ressources, les besoins ou les risques sont des conditions qui pèsent sur l'identité des individus et sur leur cohésion.*[133]

[131] Gréta Rodriguez-Antoniotti, « Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse », in *Études littéraires africaines*, n° 15, art. cit., p. 5.
[132] Claude Jacquier, « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? », in *Vie sociale*, n° 2, 2001, p. 35.
[133] *Ibid.*, p. 36.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le mode de constitution de la communauté et le choix de ses membres est l'aspect qui, à la lumière de l'analyse ci-dessus, explique que nous accordions un intérêt particulier à cette approche définitionnelle. Ainsi donc, contrairement à l'institution dont les membres sont sélectionnés par une autorité spécifique et suivant des critères prédéfinis, sont automatiquement membres d'une même communauté toutes les personnes qui, à un moment donné de leur histoire, sont animées par des aspirations communes. Dès lors, la notion de communauté caractérisée (et qualifiée) grammaticalement par un ou de plusieurs adjectifs, permettrait d'appréhender, superficiellement bien entendu, toute démarche entreprise par un groupe d'individus, selon qu'ils exercent la même activité sociale, politique, artistique, ou qu'ils vivent sur le même territoire, et ce, dans un contexte culturel bien déterminé. Partant, dire aujourd'hui de la phratrie congolaise qu'elle a été une communauté littéraire nationale c'est admettre en ce qui la concerne qu'autour d'un même patrimoine, le Congo, des intellectuels, en l'occurrence des hommes de lettres en plus d'édifier leur peuple et de critiquer ses travers, sans complaisance aucune, par leurs écrits, ont fait le choix « *d'une quête littéraire à la Congolaise*[134] ».

II.2.1. Autour d'un patrimoine commun : le Congo

La production littéraire congolaise est sans conteste, et ce, depuis la fin des années 1960, l'une des plus importantes d'Afrique francophone subsaharienne aussi bien par sa vivacité que par son ample diversité. Plusieurs raisons justifieraient aujourd'hui cet état de fait. La première, et la plus importante d'entre elles, est l'appartenance et le fort attachement des écrivains brazzavillois à l'histoire et à la culture de la terre qui les a vu naître : le Congo. Ainsi, les membres de la phratrie congolaise ont eu en héritage ce patrimoine qu'ils n'ont cessé de valoriser par et dans leurs écrits. D'un autre côté, pour Sony Labou Tansi, la vitalité de la littérature de son pays est avant tout liée à l'histoire culturelle très ouverte de cet État subsaharien qui semble géographiquement insignifiant en apparence. Il observe ainsi :

> *On pense que le Congo est un petit pays parce qu'on n'en connaît pas les véritables frontières. On croit aux frontières coloniales et on ne voit pas les frontières sous-jacentes que sont les frontières culturelles. Le Congo est un couloir qui est aussi la porte de l'Afrique centrale sur le monde. Je crois que ce fait est important. Quand on connaît l'histoire, on sait que c'est dans cette région qu'il eut de très grands royaumes, de très grandes organisations sociales et politiques qui donnèrent lieu à des créativités de toutes sortes ; que les mines de cuivre et d'étain recherchées par les Portugais n'étaient pas de*

[134] Patrice Lhoni, *La Tragédie de Tchimpa-Vita : ou les préparatifs du bûcher de Kilombo*, Paris, Books on demand, 2018, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *la fiction. C'est aujourd'hui un réservoir d'idées parce que notre porte est ouverte, parce qu'on est passage !*[135]

Source de création ou, pour emprunter l'expression à Sony Labou Tansi, véritable « *réservoir* » quasi intarissable de savoir, de thématique et de pratique, ce patrimoine a ainsi servir de source d'inspiration à bien des intellectuels congolais dans leurs différentes approches littéraires et scripturaires.

Le Congo dans ce qu'il a d'endogène, de culturel, d'historique, de mythologique, d'originel, etc., a constitué le patrimoine partagé par tous les écrivains de la phratrie congolaise. Ce patrimoine historico-culturel a été et reste aujourd'hui encore un solide sous-bassement à la belle bâtisse qu'aura été trois décennies durant (1960-1980) la littérature de ce petit pays au centre de l'Afrique.

II.2.2. Une union d'hommes de lettres

S'interroger en ce début de XXIe siècle, sur ce qu'a été la phratrie congolaise au sens où l'entend Sylvain Bemba, c'est d'abord et avant tout s'intéresser, dans une perspective communautaire, à des intellectuels noirs africains férus de belles lettres ayant eu en commun le Congo d'hier et d'aujourd'hui comme patrimoine. Comme tel, et il importe de le dire, le ferment de la confraternité des membres de cette sorte de micro-société à l'intérieur de la société congolaise a été la pratique d'une activité artistique commune : l'écriture littéraire. Ainsi, charpentée par Tchicaya U Tam'si, Guy Menga, Sylvain Bemba, Henri Lopes, Jean-Baptiste Tati Loutard, Tchitchellé Tchivela, ou encore Sony Labou Tansi, cette communauté littéraire tirait sa force, au-delà des liens amicaux de ses membres, de l'amour commun de ces derniers pour l'écriture, mais surtout des belles lettres. Gréta Rodriguez-Antoniotti insiste sur cette passion et cette dynamique artistique unique dans l'espace littéraire africain :

> *Ce terme de « phratrie », emprunté à Sylvain Bemba, pourrait résumer à lui seul la proximité des acteurs culturels du Congo-Brazzaville ; plume dans la plume, élan dans l'élan, crise dans la crise, dès les années 1960, ces derniers se sont suivis, écoutés, parfois télescopés, lus et relus avec avidité, annotant les textes qu'ils s'échangeaient et entretenant des relations épistolaires très personnelles et éclairantes sur leur pratique scripturale. Maxime N'Débéka raconte qu'il a existé au Congo une solidarité effective entre les écrivains. Jamais, entre eux, il n'y a eu de guerre. De plus, les aînés, les écrivains confirmés, ont toujours soutenu et aidé les jeunes auteurs (par des conseils, des*

[135] Sony Labou Tansi dans « Autour du "fleuve essentiel". Table ronde avec Tchicaya U Tam'Si, Maxime N'Débéka, Sony Labou Tansi. Débat animé par Daniel Maximin », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 10.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

critiques, des suggestions de modifications, et même des retouches) quand le texte en valait la peine.[136]

Fonctionnaires internationaux, médecins, politiques, pour les uns, journalistes, enseignants ou encore scientifiques pour les autres, le rapport particulier à l'art scriptural qu'avaient ces lettrés africains a transcendé de façon exceptionnelle toutes les différences idéologiques, politiques et même sociales. Par exemple, faisant allusion à la forme narrative éclatée des intrigues romanesques de certains de leurs congénères, Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita révèleront que leur compatriote et pair « *Tchitchellé Tchivela, le colonel médecin, est l'écrivain qui a énormément contribué à la découverte par les romanciers congolais*[137] » des auteurs sud-américains à l'instar de Gabriel Garcia Marquez ou encore de Ruan Rulfo. Il leur aura fait découvrir une pratique scripturale narrative caractérisée par le merveilleux et l'émiettement du récit. D'une certaine manière, l'analyse illustrative des deux critiques brazzavillois jette un éclairage aussi bien sur la diversité des activités professionnelles des membres de la phratrie congolaise que de leur fort penchant pour la recherche et la novation en ce qui concerne l'écriture littéraire.

Communauté dynamique et ouverte, la phratrie des écrivains congolais est restée foncièrement littéraire. Elle a compté en son sein des écrivains exceptionnels dont les œuvres ont d'ailleurs reçu de prestigieux prix littéraires tels que le Grand prix littéraire d'Afrique noire, le Grand prix du concours théâtral interafricain de l'ORTF, le Prix Simba ou encore le prix francophone de la SACD, et ce, à plusieurs reprises pour certains.

II.2.3. De la nationalisation de la littérature congolaise

Les hommes de lettres brazzavillois ont été des acteurs centraux de l'histoire culturelle du Congo prise dans son ensemble. Plus spécifiquement, ces derniers ont énormément contribué à faire de la littérature congolaise, une littérature nationale traitant de préoccupations locales. En effet, dès le début des indépendances, les écrivains de la phratrie congolaise vont s'atteler à produire des écrits avant tout « *tourné* [s] *vers la question congolaise*[138] ». Dans son recueil de poèmes *Feu de brousse* publié en 1957, un texte considéré comme capital dans son itinéraire artistique[139], Tchicaya U Tam'si, tel un

[136] Gréta Rodriguez-Antoniotti, « Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse », in *Études littéraires africaines*, art. cit., p. 5.
[137] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita*, Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française, op. cit*., p. 247.
[138] Patrice Lhoni, *La Tragédie de Tchimpa-Vita : ou les préparatifs du bûcher de Kilombo*, *op. cit.*, p. 8.
[139] Tchicaya U Tam'si, *J'étais nu pour le premier baiser de ma mère*, œuvre complète 1, Boniface Mongo Mboussa (dir.), Paris Gallimard, 2013, p. 11.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

visionnaire, annonçait au tournant de deux vers emblématiques cette nationalisation du littéraire au Congo : « *Sale tête de nègre/voici ma tête congolaise* ». À travers ces mots, on peut lire une présentation par anticipation de la tendance qui va consister pour les écrivains brazzavillois à privilégier dans leurs écrits le traitement de sujets et de préoccupations spécifiquement congolais. Pour comprendre ce choix, il faut retourner aux origines mêmes de cette littérature qui selon Jean-Baptiste Tati-Loutard s'est de façon générale « *développée en marge du courant de la Négritude, cela depuis les écrits de Jean Malonga qui fut unanimement considéré comme le doyen des écrivains congolais*[140] ». En effet, pour Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, la négation de la négritude par les auteurs congolais va être officialisée lors du Festival panafricain d'Alger de 1969 :

> *Le manifeste de la délégation congolaise reproche à la Négritude, et plus largement à toute doctrine fondée sur la race d'être « statique et essentialiste »* […]. *L'artiste, conclut le discours, doit se mettre au service de son peuple et de l'entreprise de libération nationale, mais en luttant dans la liberté et avec ses armes propres, il doit élaborer les mythes susceptibles de mobiliser les masses, et apporter au peuple, dans une période où l'austérité est de rigueur, les plaisirs et les rêves nécessaires à l'homme*.[141]

Au cours de cette rencontre culturelle inédite d'intellectuels et hommes de lettres noirs en terre africaine, les écrivains congolais ont effectivement exposé leur vision de l'art littéraire avec en filigrane leur désintérêt pour la doctrine négritudienne. Pour les tenants de la phratrie congolaise, mettre l'hypothétique « essence » du Noir au centre des préoccupations africaines, qui plus est au lendemain des indépendances, était sans réel intérêt. L'édification des populations africaines par la littérature sur des bases historiques et culturelles restant pour ces écrivains l'enjeu post-colonial majeur voire l'ultime priorité. Dès la fin des années 1960, on assiste à une sorte de nationalisation de la littérature congolaise dans une perspective plus ouverte. En d'autres termes, si les membres de la phratrie des écrivains congolais cantonnent leurs écrits dans un répertoire de sujets et de thématiques exclusivement congolais et africains, ceux-ci ne s'opposent pas pour autant à la possibilité de soumettre parfois leur art aux influences exogènes. Soulignons par exemple la forte influence des auteurs sud-américains sur certains écrivains de la phratrie congolaise. Une influence telle, que Sylvain Bemba à la question de savoir qu'elles étaient ses rapports avec ces derniers répondra « *des rapports d'admiration sans réserve* » avant de rajouter par la suite :

> *Voilà des gens qui n'ont fait la conquête de l'Europe qu'après la Seconde Guerre mondiale, et à qui l'on doit la renaissance du roman, un genre que l'on disait en perte de*

[140] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Itinéraire », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 4.
[141] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 18.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *vitesse. Ces auteurs m'ont apporté énormément, et ma seule façon de payer ma dette envers eux est d'être fidèle avant tout à mes propres racines, aux mythes et légendes africains, de trouver en moi-même ma propre voix sans essayer de chanter comme eux.*[142]

En somme, il a existé chez les écrivains de la phratrie congolaise un réel besoin de rester authentique, non pas avec cette « âme nègre » prétendument commune à tous les Noirs, mais avec une âme congolaise d'abord et avant tout. Une âme avec une histoire, une culture et un imaginaire bien distinct de celui d'un Ivoirien, d'un Gabonais, d'un Camerounais ou même d'un Zaïrois bien qu'ayant vécu et vivant à quelques différences près des réalités coloniales et post-coloniales semblables.

[142] Sylvain Bemba dans « Les *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba. Entretien avec Sylvain propos recueillis par Marie-Léontine Tsibinda », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 102.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre II : Sylvain Bemba et son œuvre

Qui est Sylvain Bemba ? Telle est la question à laquelle cette section de notre étude tentera d'apporter quelques éléments de réponse. L'exercice s'annonce pourtant bien laborieux tant, comme le souligne Alain Kounzilat, « *il est difficile de décrire Sylvain Bemba en quelques mots* […] *l'homme est simple et complexe à la fois* […] *son œuvre est profonde*[143] ». Ainsi, dans le cadre de cette étude monographique dont l'un des principaux objectifs est de faire connaître à la génération actuelle l'œuvre de cet écrivain, il est plus qu'important que nous nous arrêtions l'instant d'un chapitre sur l'évolution sociale, intellectuelle et culturelle de ce dernier.

La présente bio-bibliographie vise donc à mettre en lumière les aspects importants de la vie de Bemba, lesquels permettront de comprendre ses choix littéraires, esthétiques et thématiques, dans la seconde partie de notre travail.

I. Un Congolais épris de lettres et d'art

Si l'objet principal de cette étude est de sortir Sylvain Bemba du cimetière des grands oubliés de la littérature francophone africaine, il est aussi impératif que nous interrogions préalablement le vécu de cet homme qui a été au service de son pays à divers niveaux et durant de multiples années. En nous appuyant sur un certain nombre d'analyses, d'études et de témoignages, nous voulons ici réunir toutes les informations qui permettent d'appréhender les liens unissant l'auteur à sa terre de sang et de cœur ou du moins ce qui fait de lui un Congolais. Il nous faudra donc questionner et comprendre l'évolution sociale, politique et culturelle de Bemba dans tout ce qu'il a de singulier.

Dans une perspective biographique, cette première sous-partie s'intéressera à l'auteur des textes du corpus qui naquit dans ce qui fut le Moyen-Congo, grandit et fut élevé durant la colonisation avant de devenir un acteur majeur de la vie culturelle et politique de son pays durant la période des indépendances.

I.1. Petit détour biographique

Dans le cadre spécifique de cette monographie, il est utile que nous apportions en amont de la lecture de sa production littéraire quelques informations sur la vie privée et publique de Sylvain Bemba.

[143] Alain Kounzilat, « Portrait d'un encyclopédiste-artiste », in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba,* Alain Kounzilat et Ange-Sévérin Malanda (dirs.), Corbeil-Essonnes cedex, ICES, 1996, p. 89.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.1.1. L'Enfant du pays

Sylvain Bemba, de son nom à l'état civil, N'tari-Bemba Sylvain, est né à Sibiti, actuel chef-lieu de la région de la Lékoumou en République du Congo, le 17 février 1934, d'une mère yaka[144] et d'un père kongo[145]. Située dans le sud-est du pays à équidistance des villes de Brazzaville et de Pointe-Noire, Sibiti alors petit village perdu au cœur d'une forêt dense, a vu grandir l'écrivain à l'époque coloniale. Les mythes de cette région, comme il en témoigne lui-même, ont bercé toute son enfance. Sa mère, Henriette Tsamouna, est celle qui lui fait découvrir de nombreuses histoires telles que celle du mythe des hommes-léopards[146] et bien d'autres encore. Chez ce peuple de la forêt, ces croyances liées aux éléments de la nature se conservent, se transmettent une génération après l'autre. Fils unique par sa mère, Sylvain Bemba était membre d'une fratrie nombreuse du côté de son père, Antoine Bemba, qui était polygame.

Au sein de cette grande famille, Sylvain Bemba reçoit une éducation à cheval entre traditions yaka et kongo. D'ailleurs, il n'oublie pas de relever le caractère positif de ce métissage à la congolaise sur sa carrière d'écrivain dans un message — écrit à la troisième personne — adressé en 1995 aux participants des cinquièmes journées d'étude du département de Littératures et Civilisations africaines de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville :

> *C'est ici le lieu et le moment, pour l'auteur, de reconnaître publiquement sa dette morale, spirituelle et culturelle également répartie entre les régions du Pool et de la Lékoumou, pour tout ce qu'elles lui ont autant apporté que rapporté dans l'éveil de sa sensibilité et la formation de sa personnalité. Mais les autres régions du Congo n'en sont pas moins présentes dans le cœur de Sylvain N'Tari-Bemba et sous sa plume.*[147]

Ainsi, l'homme qu'il est devenu, mais aussi l'écrivain qu'il est, se veut très reconnaissant d'avoir été élevé dans la pure tradition congolaise, et ce, bien qu'il ait été formé à l'école occidentale. En effet, le peuple yaka dont est issue sa mère fait partie du grand groupe ethnique téké partagé entre le Gabon et les deux Congo. Au Congo-Brazzaville, ceux-ci représentent 23 % de la population générale et sont installés principalement au centre du pays

[144] L'ethnie yaka ou bayaka est une population bantoue d'Afrique centrale installée principalement au sud-est de la République du Congo, mais qu'on retrouve également au nord-est de l'Angola.
[145] L'ethnie kongo est un peuple bantou d'Afrique centrale occupant une aire s'étendant sur des territoires de la République du Congo, de la République démocratique du Congo et de l'Angola.
[146] Les Yaka estiment que l'être humain est constitué d'un corps, d'une âme et d'un double, en l'occurrence un esprit. C'est ce dernier qui, à la mort du corps et de l'âme, survit et peut par la suite aller prendre possession de n'importe quel autre être vivant. Mais, celui-ci, lorsqu'il veut se venger pour une raison ou une autre, prend généralement la forme d'un léopard.
[147] Sylvain Bemba, « Ma vie en zappant à contretemps et à contre-mémoire », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 329.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dans les régions de la Lékoumou, de la Cuvette ouest, de la Bouenza, du Niari, dans la région des Plateaux et de celle du Pool. Pour la petite histoire, l'installation des Tékés dans l'actuelle République du Congo a suivi celle des Pygmées qu'ils ont trouvés sur place et celle-ci aurait eu lieu entre le XIVe et le XVIIe siècles. Ils fondèrent le grand royaume téké avec à leur tête un souverain à qui il est attribué le titre de « Makoko ». C'est d'ailleurs à l'un de ces chefs traditionnels, notamment Ilôo 1er, qu'est imputée la signature le 3 octobre 1880 du traité avec l'explorateur français Pierre Savorgnan de Brazza. Un geste qui a historiquement eu un impact considérable sur l'histoire et la destinée des populations vivant dans cette partie de l'Afrique.

Le groupe ethnique kongo auquel appartient le père de Sylvain Bemba compte la population la plus importante de la République du Congo soit près de la moitié nationale (48 %) et celle-ci s'étend dans toute la partie du sud du pays de Brazzaville à Pointe-Noire. Les Kongos occupent les régions du Pool, de la Bouenza, du Niari et du Kouilou. Si des communautés se retrouvent au niveau d'autres pays tels que l'Angola, la République démocratique du Congo et la République du Congo, il est important de rappeler que celles-ci sont toutes originaires de l'ancien royaume kongo découvert par l'explorateur portugais Diego Cao en 1482.

Fils des deux plus grands groupes ethniques de la République du Congo, Sylvain Bemba est par sa naissance un enfant du pays, un authentique Congolais. Sa double culture, téké et kongo, lui servira de socle référentiel aussi bien dans ses rapports humains que dans ses choix et dans toutes ses créations littéraires. Celles-ci porteront en elles les traces des traditions anciennes des peuples dont il est le descendant. On comprend aisément, avec Philippe Moukoko, que les écrits de Bemba soient « *enracinés dans le terroir congolais peignent un univers où "le passé et le présent, le visible et l'invisible entretiennent d'étroits et subtils rapports"*[148] ».

I.1.2. Administrateur au service du pays

En 1944, à l'âge de dix ans, Sylvain Bemba est envoyé par ses parents à Brazzaville pour son entrée à l'école primaire. Avec sa mère, il quitte Sibiti, son village natal, et s'installe dans la capitale congolaise où il termine ses études avant d'entrer à l'École normale de préparation aux carrières administratives. Après l'obtention de son diplôme, Bemba qui avait toujours nourri le rêve de devenir enseignant s'abstient d'embrasser cette carrière, car il

[148] Philippe Moukoko, *Dictionnaire général du Congo-Brazzaville, op. cit.*, p. 52.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

souffre d'un fort trouble de la parole. Toutefois, en 1954, il entame une « *carrière* [d'administrateur] *au bureau de la solde au ministère des Finances de l'A.E.F.*[149] ».

Dès 1960, année d'accession à l'indépendance de l'ex-colonie française du Moyen-Congo, Sylvain Bemba se met au service de son pays et occupe successivement d'importants postes administratifs. Jusqu'en 1961, il travaille au ministère des Finances et du Budget comme chef de cabinet de Pierre Goura, ministre des Finances du premier gouvernement (1960-1963) de la République du Congo. En 1962, il obtient une nomination à l'Agence Congolaise d'Information où il remplit la fonction de rédacteur en chef dudit organisme d'État avant d'en devenir le directeur général de 1964 à 1969. Par la suite, Bemba est nommé Directeur général des affaires culturelles de 1969 à 1970. Toutes ces années passées au service de la culture et de l'information et l'expérience qu'il acquiert dans ces domaines vont lui permettre d'accéder à la plus haute marche du monde de l'audiovisuel du pays puisqu'il dirige la Radiotélévision Congolaise (RTC) en 1971. Directeur des services d'information par la suite, Sylvain Bemba est nommé ministre de l'Information, de la Culture et des Arts dans le Conseil d'État[150] de Marien Ngouabi en 1972. Seulement un mois après sa prise de fonction il est soupçonné d'être en « contact » avec le maquis du capitaine Ange Diawara, instigateur d'un putsch manqué le 22 février 1972. Sylvain Bemba est condamné à deux ans de prison avec sursis, dont deux mois fermes pour les faits qui lui sont reprochés. Libéré, il est vite réinséré dans la fonction publique à des fonctions cette fois moins importantes et devient documentaliste, de 1974 à 1984, de la bibliothèque du Département de littératures et civilisations africaines à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville. Durant cette période, en 1981, sous la présidence de Denis Sassou-Nguesso, Sylvain Bemba est sollicité par le gouvernement en place pour occuper le poste de conseiller du ministre de la Culture, des Arts et de la Recherche scientifique.

À l'instar de quelques intellectuels et hommes de cultures subsahariens de la période des indépendances, Sylvain Bemba, de façon concrète, a participé à son niveau et à sa manière, et ce, malgré toutes les difficultés qu'il a pu rencontrer, à la construction et à la bonne marche des institutions de son pays. Il l'a fait en tant qu'administrateur averti et soucieux de mener à bien les missions qui lui ont été confiées, mais aussi en tant qu'homme politique.

---

[149]Ange-Sévérin Malanda, « Biographie de Sylvain Bemba », in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba*, Corbeil-Essonnes, Éditions ICES, 1996, p. 107.

[150] À la différence de celui existant en France qui est un organe juridictionnel et consultatif, le Conseil d'État fut la dénomination du gouvernement congolais sous la présidence de Marien Ngouabi, troisième chef d'État de la République du Congo.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.1.3. L'Homme politique

L'incursion dans l'arène politique de son pays, en ce qui concerne Sylvain Bemba, coïncide avec son adhésion en 1984 au Parti Congolais du Travail (P.C.T.), fondé le 31 décembre 1969 par Marien Ngouabi, un an après son accession à la magistrature suprême. Ce parti politique succède au Mouvement National de la Révolution (MNR) institué par Alphonse Massambat-Débat au lendemain de la révolution congolaise de 1963. Ce dernier fait le choix d'un régime socialiste dès 1964 et entreprend de réformer les institutions étatiques en mettant un accent particulier sur l'éducation. Toutefois, cet effort des autorités nationales en matière d'enseignement ne connaît une application effective qu'à partir de 1968. Dans sa thèse sur les politiques de l'enseignement au Congo-Brazzaville de 1911 à 1997 et leur impact sur la construction de l'État qu'est devenu ce pays africain, Claude-Ernest Kiamba revient de façon plus explicite sur cette situation :

> *En 1965, sous la pression de ceux que Massambat-Débat qualifiait de la « gent lettrée » de son régime, la loi n° 32/65 du 12 août décidant de la nationalisation de l'enseignement fut adoptée. En 1967, le décret 67/62 du 1er mars constatant la persistance de la mentalité coloniale avait mis l'accent sur la « ruralisation » de l'enseignement. Mais ces réformes n'avaient pas été réellement appliquées, car, en 1968, Massambat-Débat quitta le pouvoir après un coup d'État organisé par Marien Ngouabi. Avec l'accession de ce dernier au pouvoir, le 4 janvier 1968, un parti marxiste-léniniste fut institué. Dans ce contexte d'agitation politique, et sur instigation des jeunes du Parti Congolais du Travail (P.C.T.), l'idée d'une nouvelle école baptisée « École du Peuple » a été émise lors du colloque sur l'enseignement de 1970* […]. *Pour le faire adopter, Marien Ngouabi s'appuya sur la « gauche révolutionnaire » sur laquelle il avait des soutiens et certains progressistes.*[151]

Progressiste et homme de gauche, Sylvain Bemba l'était, et ses écrits en ont été le reflet pendant plusieurs années et bien avant son affiliation à un parti politique. Hal Wylie rapporte dans un article qu'aux questions de savoir « *ce qui l'avait poussé à écrire et l'idéologie implicite de ses œuvres*[152] », celui-ci avait répondu en ces termes :

> *Mes sympathies vont vers le marxisme en tant qu'instrument permettant de radioscoper les mécanismes cachés du développement socio-économique. Je sais que le marxisme ne répond pas à toutes les questions de la vie… Je me place souvent dans mes œuvres du côté des pauvres gens.*[153]

[151] Claude-Ernest Kiamba, *Construction de l'État et Politiques de l'Enseignement au Congo-Brazzaville, de 1911 à 1997. Une contribution à l'analyse de l'Action publique en Afrique noire* (Thèse de doctorat), Université Montesquieu-Bordeaux IV, Bordeaux, 2007, p. 8., Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00305675 [consulté le 3 janvier 2018].
[152] Hal Wylie, « Sylvain Bemba et l'esthétique du masque », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 25.
[153] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

En intégrant dès 1984 le Parti Congolais du Travail (P.C.T.), parti unique à l'époque, Sylvain Bemba décide d'être plus pragmatique et d'apporter sa pierre à l'édifice nationale en aidant, grâce à son expérience, à la formation intellectuelle de la jeunesse congolaise. Il occupe en effet le poste de chef de la division culture, art, sport et loisirs au département de l'éducation au sein du comité central du parti. Toutefois, face aux travers et aux abus du pouvoir, et « *après un long voyage interrogatif*[154] », Bemba qui « [e] *n adhérant au PCT en 1984*, […] *étais fidèle moins à des individus ou à un système qu'à un idéal incarné par le marxisme, mais sans la dimension de l'athéisme*[155] », décide en 1991 de démissionner du parti pour des raisons qu'il va expliquer dans une longue lettre ouverte publiée dans La Semaine Africaine, un périodique local. Ainsi, véritable « *rêveur de la souveraineté* » et socialiste dans l'âme, Sylvain Bemba l'est resté au moment de son adhésion comme de son départ du PCT, seul parti auquel il n'est jamais appartenu et dont la gestion du pouvoir a vraisemblablement été en inadéquation avec les valeurs et la vision politique de l'auteur.

Citoyen congolais modèle, fils du pays, Bemba a occupé de hautes fonctions administratives et politiques, notamment dans le domaine de la culture, dans le but d'œuvrer à l'amélioration des conditions de vie de ses contemporains. Il était surtout reconnu par ses compatriotes, notamment par ses pairs, comme un grand passionné d'art et de culture, « *homme-orchestre de la vie culturelle*[156] » congolaise pour reprendre les mots de Jean-Baptiste Tati-Loutard.

I.2. L'Amoureux des arts

En juin 1995, les cinquièmes Journées d'Étude du Département des Littératures et Civilisations africaines de l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville coorganisées avec l'Association Nationale des Écrivains Congolais (A.N.E.C.), « *avaient pour but de rendre un hommage collectif et appuyé à Sylvain Bemba à l'occasion de ses soixante ans*[157] ». Si l'objet de cette rencontre culturelle fut relativement banal puisque s'inscrivant dans la continuité d'un projet d'hommage et d'honneur rendus à certaines figures importantes de la littérature congolaise telles que Jean Malonga ou encore Tchicaya U Tam'si, l'aspect le plus marquant de ces journées a été de toute évidence le thème autour duquel se réuniront les participants :

[154]Sylvain Bemba, « Sylvain Bemba se retire ! », in *La Semaine Africaine*, n° 1889, 1991, p. 14.
[155] *Ibid.*
[156]Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse » in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 17.
[157]Mukala Kadima-Nzuji, « Sylvain Bemba, le patriarche » in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 6.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« Sylvain N'tari-Bemba l'écrivain, le journaliste, le musicien ». On devine aisément, à la lecture de cet intitulé, la personnalité plurielle de l'intellectuel honoré ce jour.

Bemba a, sa vie durant, cultivé pour les médias et les arts une véritable passion à telle enseigne que ceux-ci exerçaient sur lui une sorte de magnétisme. L'enjeu est ici de questionner les principales facettes de la personnalité de l'auteur, homme de lettres, mais aussi artiste partagé entre sa profonde passion pour le journalisme, le cinéma et la musique.

I.2.1. La Passion de l'art journalistique

L'intérêt de Sylvain Bemba pour le journalisme naît durant la période coloniale, plus précisément au début des années 1950. Ses premiers pas dans ce domaine, il les effectue en tant que chroniqueur sportif dans un petit journal du Moyen-Congo (actuelle République du Congo), *La Semaine de l'A.E.F*., dont le premier numéro paraît le 4 septembre 1952. Jean-Baptiste Tati-Loutard confie, à cet effet, que Bemba « *fut parmi les premiers à* [y] *faire des comptes-rendus des matchs de football, sport-roi déjà*[158] ». Les lecteurs de la rubrique sportive, lassés des résumés laconiques réalisés pas les premiers chroniqueurs, demandèrent à partir du quinzième numéro le rajeunissement de la page afin de la rendre plus attrayante. Sylvain Bemba est coopté par le Directeur d'alors du périodique, le Père Le Gall, afin de donner un nouveau souffle à la chronique sportive du journal, une mission que ce dernier remplit à la perfection puisqu'il « *leur donnera pleinement satisfaction*[159] ».

Jeune fonctionnaire, employé auprès des services administratifs et financier de l'A.E.F., Sylvain Bemba use de pseudonymes afin de cacher sa seconde activité à sa hiérarchie. Une situation qui aurait eu très probablement des conséquences fâcheuses si cette dernière la découvrait puisque nous sommes encore en pleine période coloniale. Il signe ses premiers articles des lettres B. S., qui sont les initiales de son nom à l'état civil. Par la suite, il utilise le pseudonyme de « 24e homme » pour signifier qu'après les vingt-deux joueurs présents sur le terrain et l'arbitre, ce qui fait vingt-trois, il était le vingt-quatrième acteur du match, c'est-à-dire le spectateur-journaliste. Il faut dire qu'il a apporté un certain nombre d'innovations en ce qui concerne le compte-rendu des matchs, notamment la description de l'atmosphère qui prévalait dans tout le stade, avant d'entrer dans le vif du sujet à savoir le déroulement de la rencontre et les performances des footballeurs présents sur le terrain. Sylvain Bemba fut un excellent chroniqueur sportif et comme le rappelle toujours Jean-

[158] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse » in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 17.
[159] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Baptiste Tati-Loutard « *ses comptes-rendus étaient fiévreusement attendus tous les mercredis, de la plupart des amateurs de football*[160] ». Ainsi, entre 1952 et 1972, Sylvain Bemba restera très impliqué dans l'univers journalistique congolais :

> *Son activité journalistique est assez variée* […] *Il multiplie les masques. C'est Congo Kerr et Rufus Guinée dans le journal* L'Avenir, *Martial Malinda, le feuilletoniste du* Petit Journal de Brazzaville *créé par François Senez, attaché de presse du président centrafricain Barthelemy Boganda et qui mourra à ses côtés dans un accident d'avion en 1959. C'est d'abord André Belvain dans la revue Liaison, puis Michel Belvain après 1961. C'est Faust de* L'Homme nouveau *où Sylvain Bemba fera ses débuts de journaliste politique, sous l'influence d'Émile Vincent. Celui qui deviendra en 1962, rédacteur en chef de l'Agence Congolaise d'Information (A.C.I.) puis directeur général des services de l'Information, avait commencé comme pigiste des 1960 à 1691 à Radio-Congo qui a vu le jour sur les cendres de Radio-Inter équatoriale.*[161]

Si journaliste, l'écrivain Bemba l'est demeuré toute sa vie comme l'affirme non sans raison Mukala Kadima-Nzuji, il ne faut surtout pas perdre de vue que ses productions journalistiques étaient caractérisées par une certaine exigence scripturale. Ces écrits étaient en effet doublés d'une forte envie de partager, de communiquer et d'informer les populations congolaises en les entretenant de divers sujets d'actualités culturelles, politiques et sociales.

Passionné, expérimenté et très dynamique, Sylvain Bemba s'est adonné au journalisme corps et âme. Chroniqueur littéraire, politique et sportif, feuilletoniste, pigiste, attaché de presse, rédacteur en chef, directeur général, il est intervenu dans presque tous les domaines de l'univers de la presse écrite et audiovisuelle dans son pays.

I.2.2. Sous le charme du septième art

Sylvain Bemba a été fortement attiré par l'art cinématographique. L'affirmer aujourd'hui et le dire en ces termes n'est en rien tenter d'exagérer l'intérêt de cet intellectuel subsaharien pour le septième art. Jean-Baptiste Tati-Loutard, dont il était contemporain et ami proche, soutient en effet que celui-ci « *éprouve pour le cinéma une véritable passion*[162] ». D'ailleurs, Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange rappellent à ce propos dans leur *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine* que « *Sylvain Bemba est l'auteur d'un scénario : La fontaine culturelle qui ne coulait plus, court-métrage de quarante minutes voulant mettre en évidence les différentes aliénations auxquelles le Congo a été*

[160] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse » in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 18.
[161] *Ibid.*, p. 18.
[162] *Ibid*., p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

soumis[163] ». Après cette brève création filmique, profondément fasciné par l'image et le son, l'auteur brazzavillois envisagera donc d'écrire d'autre scénario. Toutefois, lors d'un entretien, il confie avoir rencontré des difficultés, car cette dernière écriture relevait, en ce qui le concerne, d'un art à part entière avec ses codes et ses exigences :

> *Je suis en effet attiré par l'écriture cinématographique que je n'ai pas encore eu le temps de maîtriser sous sa forme de scénario, une forme bien contraignante, avec sa stylistique propre qui vous oblige à travailler intellectuellement sur trois plans solidaires, mais distincts : l'image, la parole et le son. Dans mes premiers élans littéraires, je croyais pouvoir traduire sur la page blanche des procédés narratifs propres à l'image animée. En fait, je me trompais seulement d'instrument. Contrairement aux idées reçues, le mode d'agencement des mots dans une phrase n'est pas analogue à celui des images dans une séquence.*[164]

Dans la suite de l'entretien, Sylvain Bemba avoue même avoir en grande estime le travail colossal abattu l'écrivain et cinéaste sénégalais Sembène Ousmane qui a pour lui réalisé ce qu'il considère comme « [l] *e grand art* […] *en transformant d'abord ses images intérieures en mots d'un roman avant de transférer ces mots en images de cinéma*[165] ». En effet, des longs-métrages comme *Le Mandat* (1968) et *Xala* (1974) sont par exemple des films réalisés par l'auteur sénégalais à la suite de la publication des œuvres narratives éponymes par lui écrites, *Le Mandat* (1965) et *Xala* (1973) parues toutes les deux aux Éditions Présence Africaine.

Si sa carrière de scénariste n'a duré que le temps d'un court-métrage, le cinéma est quand même resté au centre des préoccupations de Sylvain Bemba. *Rêves portatifs*, son premier roman publié aux éditions Présence Africaine en 1979, est la manifestation scripturale la plus illustrative de cet intérêt particulier de l'homme de lettres qu'il a été pour cette expression artistique. Cette œuvre narrative, Jean-Baptiste Tati-Loutard, la qualifie de « *ciné-roman* » et justifie son propos en reprenant les mots prononcés par Bemba lors du Festival National de la Culture de Brazzaville, en 1981 :

> *Entrer par la pensée dans une salle obscure, c'est bien souvent s'exposer à fouler un territoire plein d'obscurités sur lesquelles je ne prétends pas apporter les lumières d'un spécialiste, mais les faibles et modestes intuitions de l'apprenti-romancier que sa fascination pour le cinéma a conduit à écrire* Rêves portatifs *publié il y a deux ans.*[166]

[163] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine, op. cit.*, p. 121.
[164] Sylvain Bemba dans « Les *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba. Entretien avec Sylvain propos recueillis par Marie-Léontine Tsibinda », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 100.
[165] *Ibid.*
[166] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

À l'instar des *Rêves portatifs*, bien d'autres œuvres littéraires bembiennes portent en elles les traces de cette passion pour le septième art. En effet, si elles ne traitent pas de questions liées au cinéma, ni ne mettent en présence, dans le tissu narratif, des titres de films connus, des noms d'acteurs ou même d'agents importants de l'industrie cinématographique, Sylvain Bemba use de nombreux procédés cinématographiques comme techniques scripturales dans l'élaboration de ces créations littéraires. Et, cette forte présence sous diverses formes du cinéma — nous y reviendrons plus en détail dans la suite notre étude — permet de juger de tout l'attrait qu'exerçait cet art majeur sur l'écrivain brazzavillois.

I.2.3. Un mélomane averti

Sylvain Bemba grandit, de 1934 à 1944, dans un environnement où la musique occupe une place importante. Disons-le, cet art qui a bercé toute son enfance n'a jamais quitté l'intellectuel et l'écrivain qu'il est devenu par la suite. En effet, au tournant des années 1940, le père de Sylvain Bemba, Antoine Bemba, possède chez lui, à Sibiti, un phonographe et un accordéon diatonique. Des objets qui à l'époque — nous sommes en pleine période coloniale — sont très peu répandus dans les familles congolaises. Si Bemba se contente d'abord d'écouter la musique d'un certain nombre d'artistes grâce au phonographe parental, très tôt il s'intéresse aux instruments de musique. Il commence à pratiquer les instruments à vent, comme l'accordéon diatonique que détenait son père. Cet amour de la musique que lui a transmis indirectement son père, Sylvain Bemba le souligne dans un texte écrit à la troisième personne — quelques jours avant sa mort —, « Ma vie en zappant à contretemps et à contre mémoire » : « *Ainsi que vous avez pu lire dans* 50 ans de musique du Congo-Zaïre*, feu Antoine Bemba son père biologique lui a très tôt ouvert l'esprit aux nourritures musicales en le confiants aux bons soins de frère Phonographe*[167] ».

Après avoir quitté le cocon familial, adolescent et autodidacte, Sylvain Bemba qui est encore sur les bancs du collège adopte comme premier instrument de musique, l'harmonica. C'est bien plus tard, qu'il apprend, toujours sans aucune aide particulière, à manier la cithare diatonique, un instrument qu'il va maîtriser à la perfection à force de travail. En juillet 1965, Bemba crée avec des amis, Gérard Bitsindou, Firmin Tembe, Prosper N'kouri, Bibanzoulou « Amoyen », Matingou et Clément Massengo, un groupe musical. Baptisé « Los

[167] Sylvain Bemba, « Ma vie en zappant à contretemps et à contre mémoire », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 332.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Rumbamberos », cet orchestre constitué de sept jeunes gens avait la particularité « *d'être sans instruments à vent*[168] ».

Excellent instrumentiste de cithare diatonique et chanteur à ses heures perdues, Sylvain Bemba a été avec son orchestre, un personnage important de la sphère musicale congolaise de la seconde moitié des années 1960. S'il ne fait pourtant pas carrière dans la musique, celui-ci ne s'est, toutefois, jamais totalement éloigné de sa première passion. Il suit en effet de très près l'évolution la musique congolaise et entreprend même des recherches sur les origines, l'évolution et les influences de cette dernière. Homme de lettres et mélomane averti, Sylvain Bemba publie aux éditions Présence Africaine, en 1984, un essai intitulé *Cinquante ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970) : de Paul Kamba à Tabu-Ley*, dans lequel il « *scrute le paysage musical des deux pays, examine les conditions d'apparition et d'évolution de la chanson congolo-zaïroise de variétés, et expose en détail les styles musicaux ainsi que les grands thèmes qui la traversent*[169] ».

Les médias et les arts, tel qu'on a pu le voir, ont façonné la personnalité de Sylvain Bemba. Il est apparu de son vivant comme cet intellectuel qui, culturellement et artistiquement, ne se fixa aucune barrière. Homme de culture dans le sens panoramique du terme, l'auteur des *Rêves portatifs* a surtout la ferme assurance qu'il existe un lien étroit et une réelle interaction entre tous les arts. Cette idée, il en a fait, selon Jean-Baptiste Tati Loutard, le postulat de son credo littéraire et l'a observé tout au long de son parcours littéraire à travers une production dense et diversifiée.

II. Le Parcours littéraire de l'« artiste »

L'une des particularités de l'œuvre bembienne est sa grande richesse liée à la variété générique qui la caractérise. Rappelons, toutefois, que cette spécificité est loin d'être un cas isolé au sein de la phratrie congolaise. Des auteurs comme Sony Labou Tansi, Jean-Pierre Makouta-Mboukou, Jean-Baptiste Tati-Loutard et bien d'autres ont en effet produit des œuvres prolifiques qui touchent aux grands genres littéraires : poésie, roman, théâtre et essai. Ces polygraphes, il importe de le dire, ont pourtant des parcours littéraires distincts. Nous entendons pour cette raison appréhender les principaux éléments caractéristiques de l'itinéraire de Sylvain Bemba.

[168] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 21.
[169] Mukala Kadima-Nzuji, « Sylvain Bemba, le patriarche », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.1. L'Homme de lettres

Nous nous essayerons ici à un exercice certes laborieux, mais dont l'objectif final est d'avoir une vue assez dégagée sur la production littéraire bembienne. En nous inscrivant dans une démarche bibliographique et diachronique, notre ambition est de présenter un panorama fidèle des textes littéraires de Sylvain Bemba. Cette approche permettra surtout de jeter un éclairage sur l'évolution de cet *aventurier cérébral*.

Dans les pages qui vont suivre, nous ferons un tour d'horizon des œuvres littéraires « éditées » de l'écrivain brazzavillois en les regroupant par genre. Ainsi, à chaque niveau, nous présenterons les écrits dans le temps, suivant leur première date de publication, puis questionnerons brièvement les thématiques abordées dans chaque ouvrage, en les replaçant dans leur contexte de parution.

II.1.1. La Dramaturgie à fleur de plume

L'œuvre de Sylvain Bemba est très largement constituée de créations théâtrales, pièces inédites comprises ; il a en effet consacré au genre dramatique une bonne partie de sa production littéraire. Son statut d'écrivain prolifique, l'auteur le doit au théâtre qui, des années durant, a été son mode d'expression artistique par excellence.

Entre autres principales pièces créées par Sylvain Bemba et éditées, nous avons par ordre chronologique : *L'Enfer, c'est Orféo* (sous le pseudonyme de Martial Malinda), Paris, ORTF-DAEC, Répertoire Théâtral Africain, 1970 ; *L'Homme qui tua le crocodile*, Yaoundé, CLE, 1973 ; *Une eau dormante,* Paris, Radio-France Internationale, 1975 ; *Tarentelle noire et diable blanc*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1976 ; *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, Yaoundé, CLE, 1979 ; *Qu'est devenu Ignoumba le chasseur ?*, Turin, Einaudi, édition-bilingue franco-italienne, 1987 ; *Théâtre : « Les Eléphantômes », « La Chèvre et le Léopard », « Mbulu-Nkonko ne chante qu'une fois », « L'Étrange crime de Pancrace Amadeus »*, Paris, Silex, 1989 ; *Noces posthumes de Santigone,* New York, Ubu Repertory Theater Publications, 1990, (Solignac, Le Bruit des autres, 1995).

En plus de ces pièces qui, elles, ont été publiées et diffusées, Sylvain Bemba a produit des textes théâtraux restés à ce jour inédits. La première, *Je cracherai sur la tombe de l'oncle Tom* est une intrigue dramatique écrite sous le pseudonyme de Malinda à la fin des années 1950 pour le compte du « Petit Journal de Brazzaville ». *Au pied du mur*, créée en 1969, est une pièce inédite qu'il conçoit à la demande de la Troupe de l'Armée Nationale Populaire du Congo. Entre 1970 et 1971, il écrit deux pièces inédites, « Veritas contre

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Fantômas » et *Il faut tuer Tarzan*. Si la seconde semble être une création dramatique des plus classiques, la première se présente en revanche comme une série de courtes pièces didactiques écrites pour Radio Congo. Les trois dernières pièces inédites connues de Sylvain Bemba sont *Eroshima*, *Embouteillages* et *Profession avouée : sorcier de la famille* respectivement écrites en 1973, 1975 et 1988.

L'écriture théâtrale n'a eu aucun secret pour Sylvain Bemba qui a été « captivé » par le genre jusqu'à sa mort. Lors d'un entretien, celui-ci reviendra sur sa vocation d'auteur dramatique en ces termes :

> *Le théâtre est apparu à l'adolescent que j'étais comme une naturalisation de l'éternelle tendance des hommes à l'affabulation ; dans mon esprit, toute représentation théâtrale faisait descendre l'imaginaire au niveau des hommes, à portée de la main. C'était du cinéma naturaliste sans la distance infranchissable que l'écran place entre le spectateur et l'image filmée. Dès 1956, 1957, j'ai imaginé dans « Le Petit Journal de Brazzaville », sous le surnom Malinda une intrigue dramatique sous le titre très emprunté de « Je cracherai sur la tombe de l'oncle Tom ». Le succès de « La Marmite de Koka-Mbala » de Guy Menga m'a fait découvrir, non pas le théâtre que je connaissais déjà, mais un public disponible. Du coup, j'ai abandonné mon activité littéraire de feuilletoniste* […] *pour passer au théâtre.*[170]

Sylvain Bemba est donc venu au théâtre, et très tôt, parce qu'il était certain de toucher ainsi un maximum de Congolais et considérant l'art dramatique comme l'« *instrument par excellence de préhension d'un certain réalisme social*[171] », donc comme le moyen le plus efficace de mettre le peuple et les gouvernants face aux réalités socio-politiques très peu reluisantes de l'époque.

L'une des particularités de la production théâtrale de celui qui fut surnommé « *le maître du "réalisme merveilleux"*[172] » par ses contemporains était d'interférer réel et imaginaire à l'intérieur du texte dramatique. Les Chemain, dans leur *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine,* relèvent cet état de fait en se basant sur un certain nombre de pièces éditées comme inédites, notamment *L'Enfer, c'est Orféo*, *Une Eau dormante*, *L'Homme qui tua le crocodile*, *Embouteillages*, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *Eroshima* et *Tarentelle noire et diable blanc*. Leurs analyses et leurs différentes critiques permettent de saisir toute la créativité du dramaturge, mais aussi, et surtout de mettre en lumière quelques traits généraux de l'écriture théâtrale bembienne. La première est la forte présence du fantastique dans presque toutes ses pièces. Une présence tout

[170]Roger Chemain, « Le Théâtre militant : entretien avec Sylvain Bemba », in *Notre Librairie*, n° 38, Septembre-octobre 1977, p. 88-89.
[171] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 7.
[172] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 26.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

à fait logique pour cet auteur brazzavillois plutôt à l'aise avec les mythes, les croyances ancestrales et les légendes populaires :

> [J]*e ne fais qu'exprimer sous forme dramatique ce que le peuple congolais porte en lui sous forme mythique. Si le fantastique n'était pas intimement mêlé au quotidien, à notre vécu, s'il n'intégrait pas, par conséquent, la trame de notre communication sociale, il ne me serait jamais venu à l'idée, peut-être, de le faire passer dans mon théâtre.*[173]

Sylvain Bemba aura eu le théâtre à fleur de plume, tant sa production dense et originale est symptomatique de l'expérience qu'il a pu acquérir au cours de milliers d'heures de lecture, de recherche et d'application. C'est à juste titre qu'il est considéré, par la critique, comme le « *plus grand dramaturge congolais*[174] » et l'un des dramaturges africains les plus productifs de sa génération.

II.1.2. De l'intérêt tardif, mais remarquable pour le genre romanesque

À la fin des années 1970, est publié *Rêves portatifs*, la première œuvre romanesque de Sylvain Bemba. Un fait peu banal quand on sait que les premières productions littéraires de l'auteur congolais remontent à la décennie qui a précédé les indépendances africaines et que celles-ci sont en majorité des textes narratifs. En effet, « *La carrière littéraire de Sylvain Bemba remonte aux nouvelles qu'il publiait dans le journal* L'Homme nouveau *en 1954,* […] *1955 et 1959*[175] » selon Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita. Ainsi, Bemba a pratiqué la nouvelle, genre narratif court, durant de nombreuses années, bien avant de vouer l'essentiel de sa production littéraire au théâtre. Feuilletoniste, il commence par publier, entre 1955 et 1959, de courts récits sous la forme de chroniques régulières avec des titres comme « Riche en dormant », « Noël nègre », « Crains la femme avant la vipère », etc., dans *Le Petit Journal de Brazzaville.* En 1961, il publie toujours des nouvelles telles que « Les Hommes et les choses » ou encore « Les Sept Maris de la reine » dans *L'Homme nouveau,* un périodique de l'époque. Revenant sur sa vocation de nouvelliste, Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita soulignent que Sylvain Bemba est le véritable précurseur de ce genre au Congo-Brazzaville en affirmant que ce type de productions narratives « *irisent la foisonnante littérature congolaise depuis que Sylvain Ntari-Bemba, feuilletoniste dans* Le Petit Journal de

[173] Roger Chemain, « Le Théâtre militant : entretien avec Sylvain Bemba », in *Notre Librairie,* n° 38, art. cit., p. 89.
[174] Sony Labou Tansi cité par Philippe Makita, « Réception critique de l'œuvre de Sylvain Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 302.
[175] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française, op. cit.*, p. 25.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Brazzaville, *publia des nouvelles dans* L'Homme nouveau *sous le pseudonyme de Martial Malinda*[176] ».

En 1963, à l'âge de 29 ans, Bemba se fait définitivement remarquer en tant que valeur sûre de l'élite littéraire montante avec une nouvelle, « La Chambre noire », couronnée en 1963 au concours international de la nouvelle africaine de la revue *Preuves* qui la publiera en janvier 1964 dans son 55e numéro. Nouvelliste accompli, il remet le couvert sept ans plus tard avec un autre texte « La Mort d'un enfant de la foudre » qui, lui, obtient le deuxième prix du concours *Africasia* puis publié dans le 33e numéro du journal éponyme en février 1971. Si tous ces succès ont fini de juger de l'excellente maîtrise par Sylvain Bemba de l'écriture narrative, il ne se met à écrire des romans qu'à partir de 1979. Soulignons, que l'auteur congolais va continuer à écrire pendant longtemps encore des nouvelles, « La Rumba fantastique » en 1975, « 77 sanglots pour nègrecongo » et « On va le bouffer-lui gouverner-là » en 1992, « Le Diable ne fait de passe à Dieu » en 1994.

Pour rattraper toutes les années passées à écrire des nouvelles et des pièces de théâtre, ou tout simplement en raison de sa maturité littéraire, Sylvain Bemba produit coup sur coup quatre romans en six ans, de 1979 à 1984, soit une moyenne d'une œuvre tous les dix-huit mois : *Rêves portatifs* (1979) ; *Le Soleil est parti à M'Pemba* (1982) ; *Le Dernier des cargonautes* (1984) et *Léopolis* (1984). Si pour Jean-Baptiste Tati-Loutard, Sylvain Bemba « *se mit au roman pour donner vie, de façon méthodique, aux mythes qui l'habitaient depuis son enfance*[177] », Caya Makhélé, lui, rajoute que cette forme d'expression littéraire fut pour l'auteur, le nouvelliste et dramaturge devenu romancier « *le lieu privilégié de la démonstration des mécanismes de domination et d'exploitation à travers des créatures de chair et de sang*[178] ». Ces deux observations permettent, au demeurant, de saisir l'un des caractères saillants du roman bembien, à savoir une œuvre où le merveilleux et le réel, comme dans son théâtre, se combinent dans le tissu narratif :

> *Sylvain Bemba ! C'est, en effet, tout l'art du narrateur que de plonger son lecteur dans un univers qui, quel que soit le roman, se situe toujours à la charnière imprécise du réel et du fantastique, de l'Histoire et de la légende. La procédure narrative la plus souvent pratiquée par le romancier consiste donc à imbriquer réel et merveilleux* […].[179]

[176] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française, op. cit.*, p. 272.
[177] *Ibid.*, p. 26.
[178] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 98.
[179] Jacques Chevrier, « "Le Sabre perdu". Contribution à une étude du mythe dans l'œuvre de Sylvain Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*., Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 85.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La critique, pour caractériser l'écriture littéraire bembienne dans son ensemble, évoque les concepts de « réalisme merveilleux » et de « réalisme critique ». Le premier, le réalisme merveilleux en littérature consiste, selon les mots de l'auteur lui-même, à « *faire en sorte que l'écriture puisse rendre compte, aussi imparfaitement que ce soit, de ce triple registre : le réel dans sa dimension perceptible, la face cachée de ce même réel dans sa dimension imperceptible et enfin, le rêve au sens le plus large* […][180] ». Quant au réalisme critique, l'expression est de Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, il renvoie au fait que le roman bembien à l'instar de ceux de contemporains africains et brazzavillois, « *se situe à l'intérieur de la société qu'il décrit afin de l'amender, de le perfectionner, en suscitant la réflexion du lecteur*[181] » congolais et africain.

Sylvain Bemba fait une entrée remarquable dans la sphère des praticiens du roman au Congo-Brazzaville et même en Afrique subsaharienne, tant ses créations romanesques, œuvre après œuvre, ne reçoivent, de la part de spécialistes africains et occidentaux (très peu), que des critiques positives. Par exemple, Guy Daninos dans la rubrique « Pédagogie et Culture » de la revue *Recherche* tient des propos élogieux à l'endroit de Bemba qui vient de publier ses *Rêves portatifs* :

> *L'écrivain congolais Sylvain Bemba nous était déjà connu pour avoir écrit des nouvelles et des pièces de théâtre fort savoureuses ; or, voilà qu'il réapparaît sur la scène littéraire en nous présentant son premier roman Rêves portatif, dont le titre ne peut manquer d'exciter notre curiosité : à lui seul, il nous fait rêver.*[182]

Son premier-né romanesque ayant été fort bien accueilli par la critique, l'auteur congolais produit à sa suite *Le Soleil est pari à M'Pemba*, lequel fait tenir la réflexion suivante à Jacques Chevrier : « […] *Il y a du métier chez Sylvain Bemba et, après les succès qu'il a remportés dans le genre dramatique, on ne peut que l'encourager à persévérer dans la fiction romanesque*[183] ». Cette analyse du critique français est pour le moins évocatrice de la qualité des écrits de l'auteur congolais qui, bien qu'étant au début de sa carrière de romancier, fait preuve d'une maîtrise exceptionnelle du genre. À la publication son troisième roman, Célestin Monga dira de Sylvain Bemba qu'il « *écrit dans le pur style des auteurs classiques congolais* » avant d'ajouter que l'œuvre en question, *Le Dernier des cargonautes*, « *s'impose comme une des œuvres qui échappent au temps*[184] ». Quant à son dernier roman, *Léopolis*,

[180] Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaise*s, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 22.
[181] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 103.
[182] Guy Daninos cité par Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaise*s, *op. cit.*, p. 20.
[183] Jacques Chevrier cité par Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Ibid.*
[184] Célestin Monga cité par Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaise*s, *op. cit.*, p. 21.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

comme ceux qui l'ont précédé, il sera considéré par la critique comme un chef-d'œuvre[185] inspiré, semble-t-il, par la vie de Patrice Lumumba.

Sylvain Bemba n'est pas passé inaperçu dans l'univers de la fiction narrative africaine et sa tétralogie romanesque encore moins. Aussi est-il considéré avec Tchicaya U Tam'si, Henri Lopes ou encore Sony Labou Tansi comme l'un des « *novateurs du roman congolais*[186] » tant au niveau thématique qu'esthétique.

II.1.3. L'Essayiste

Musicien dans les années 1960 puis observateur attentif de l'art musical en général et de celle de la République du Congo en particulier, Sylvain Bemba fait de la musique l'un des thèmes centraux de sa fiction littéraire. C'est donc tout naturellement qu'il décide en 1984 de produire un essai intitulé *50 ans de musique du Congo-Zaïre (1920-1970) : de Paul Kamba à Tabu-Ley*, considéré comme « *l'une des rares entreprises dans le domaine, qui entend reconstituer analytiquement la mémoire de la musique des deux rives et le rôle qu'elle a joué et continue de jouer dans les deux sociétés*[187] ». Dès la première partie de l'ouvrage, Bemba tente une approche définitionnelle de l'art musical qu'il considère avant tout comme un langage :

> *La musique est essentiellement langage. Langage de l'esprit quand l'homme, par accumulation de sensations diverses et multiples apprends à hiérarchiser les messages qu'il reçoit de ses sens, trouve en quelque sorte sous forme de plus-value intellectuelle un modèle supérieur pour écouler le trop-plein de son plaisir intellectuel ou de sa douleur. Langage du corps quand, de tout son être, l'homme accorde ses rythmes intérieurs avec ceux de la nature.*[188]

Ainsi, en tant que mode d'expression, la musique constitue l'une des pièces centrales de la poétique et de la pensée de l'écrivain brazzavillois. Pour Bemba, cet art est à l'origine même de la vie sociale sinon à l'origine de la vie tout simplement. Si « *œuvre de connaisseur, l'essai de Sylvain Bemba demeure une excellente contribution à l'historiographie de la musique*

[185] Hal Wylie, « Sylvain Bemba, le masque du troubadour guérisseur », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 27.
[186] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française, op. cit.*, p. 250.
[187] Isidore Binkindou-Milandou, « Sylvain Bemba : la musique du Congo-Zaïre ou le récit d'une société », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 204.
[188] Sylvain Bemba, *Cinquante ans de musique Congo-Zaïre (1920-1970) de Paul Kamba à Tabu-Ley*, Paris, Présence Africaine, 1984., p. 22.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

africaine moderne[189] », selon André-Patient Bokiba, cet essai est aussi « *d'une valeur inestimable, le seul qu'il a écrit de toutes ses activités culturelles*[190] ». Cette dernière affirmation est à moitié vraie quand on sait que Sylvain Bemba a produit en 1988 un second essai, *L'Éloge de la bibliothèque*, inconnu de la critique littéraire.

Dans un article intitulé « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », Caya Makhélé présentait Sylvain Bemba comme l'un des garants de la mémoire collective dans la littérature congolaise[191]. Comme tel, il fut au sein de la phratrie congolaise, « *le meilleur serviteur à travers préfaces, dédicaces, correction de manuscrits, d'épreuves, recension des œuvres de ses confrères*[192] ». Son érudition n'avait d'égale que son intérêt poussé pour les arts, sa soif de lecture et le fort besoin pour lui de partager avec ses paires ou de simples amoureux de la littérature toute la connaissance qu'il avait accumulée, comme le témoigne Mukala Kadima-Nzuji :

> [Sylvain Bemba] *savait ouvrir son cœur et sa maison de la rue Mère-Marie à Bacongo, à tous ceux qui désiraient entretenir un commerce intellectuel avec lui ou bénéficier de ses services, de ses conseils ou de sa vaste culture. Car il lisait toujours et annotait sans désemparer les manuscrits que de jeunes auteurs, ou même ceux déjà confirmés se faisaient le plaisir et quelquefois le devoir de soumettre à son appréciation. Non pas qu'ils aient éprouvé un quelconque besoin d'un imprimatur de sa part, mais parce qu'ils ont foi en son jugement. Et son jugement était considéré comme des plus sûrs, car il se fondait sur un socle solide dans la construction duquel entraient les acquis d'une longue et profonde expérience de l'écriture, et des connaissances littéraires étendues*.[193]

La pratique assidue de lecture et de l'écriture explique très certainement la longue et riche carrière d'écrivain de Sylvain Bemba. Aussi, s'il a détenu pour Nicolas Martin-Granel l'une des bibliothèques personnelles les mieux fournies en livres de Brazzaville[194], c'est bien parce que l'intellectuel et homme de culture qu'il était a très vite compris le pouvoir libérateur des

---

[189] Mukala Kadima-Nzuji, « Sylvain Bemba, le patriarche », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 8.

[190] André-Patient Bokiba, « "De la musique avant toute chose", le thème de la musique dans l'œuvre de Sylvain N'Tari Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 190.

[191] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 97.

[192] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 22.

[193] Mukala Kadima-Nzuji, « Sylvain Bemba, le patriarche », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 5.

[194] Trois ans après le mort de Sylvain Bemba, la maison de l'auteur congolais fut détruite et avec elle, ses précieuses archives dont certaines inédites, lors d'une guerre civile qui vit la Capitale de la République du Congo, Brazzaville, en 1998 se transformer en véritable champ de bataille. Pour Nicolas Martin-Granel *« incendiée et rasée jusqu'aux fondations, cette maison renfermait sans doute le fonds d'archives le plus important de la "phratrie" des écrivains congolais – Sylvain en étant l'inventeur et le documentaliste le plus autorisé* », « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », *Continents manuscrits* [en ligne], n° 1, 2014, p. 8. Url : Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture (openedition.org) [consulté le 2 décembre 2020]

Licence CC BY-NC-ND 3.0

livres et de la lecture. Un état de fait qui transparait très clairement dans le passage suivant extrait son essai, *Éloge de la bibliothèque*, écrit au cours du festival des francophonies en Limousin de 1988, mais resté inédit à ce jour comme de nombreux textes rédigés par l'auteur et portant en chacun d'eux une part de la vision du monde de Bemba :

> *Face aux séries américaines télévisées, face à l'invasion des jeux d'argent abrutissants qui nous enchaînent, sans jeu de mots, d'un canal à un autre des télévisions tant publiques que privées, nous devons agir comme ces marrons, ces esclaves noirs déportés en Amérique qui fuyaient la servitude en allant se cacher dans la forêt la plus profonde. La bibliothèque doit devenir notre meilleur refuge contre l'asservissement, et les réseaux de circulation du livre l'expression imagée d'une transfusion salutaire contre l'hémorragie culturelle à laquelle certains assistent impuissant.*[195]

L'amour de Sylvain Bemba pour les arts en général, notamment pour le cinéma, la musique et le journalisme est indéniable, et cela s'est ressenti tout au long de son parcours d'intellectuel et d'homme de lettres. L'auteur brazzavillois a naturellement distillé dans ses écrits littéraires les éléments de l'importante masse documentaire accumulée durant de nombreuses années de recherche et de pratique d'expressions médiatiques et artistiques.

II.2. Un classique africain à l'échelle nationale

Le statut de classique de la littérature est inhérent de façon générale à la consécration de l'écrivain et de son œuvre sur le plan international. Ce rapport particulier semble relever aujourd'hui de l'ordre de l'évidence et les études ayant traité de la question dans le but d'en saisir le mécanisme et les rouages sont légion. Le livre de Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone* publié aux éditions CNRS en 2017, en est une belle illustration. En effet, cette étude permet de mettre en exergue toute la complexité des conditions de légitimation et de consécration des écrivains francophones subsahariens à l'intérieur de ce qu'elle a appelé « *l'espace littéraire africain*[196] ». Dans le prolongement de ses travaux, l'universitaire française aborde dans un article, « La Littérature africaine, à quelle(s) échelle(s) ? Reconnaissance et sociabilité comparées de Sony Labou Tansi et de Sylvain Bemba », l'aspect le plus important des conditions d'accession à la notoriété et à la reconnaissance transnationale de l'écrivain

[195] Sylvain Bemba, *Eloge de la bibliothèque* [tapuscrit], Limoges, Festival international des francophonies, 1988, p. 4.

[196] « *L'espace littéraire africain se caractérise* […] *par une dispersion géographique et par une intense variété de ses centres éditoriaux, peu stabilisés sur la longue durée, des auteurs qui y sont situés (appartenance(s) nationale(s) et culturelle(s), recrutement social), des textes qui y sont proposés (écrits ou oraux, mode publication marchands ou non marchands, officiels ou officieux, langues d'écriture, genres littéraires, orientations esthétiques et choix thématiques) est des publics auxquels ils s'adressent* », Claire Ducournau, *La Fabrique des classiques africains. Ecrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS Éditions, 2017, p. 22-23.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

subsaharien francophone en s'appuyant sur le cas spécifique des deux auteurs brazzavillois cités :

> *Sony Labou Tansi, écrivain prolifique, icône pour toute une scène francophone dans les années 1980, dont l'œuvre romanesque a été traduite dans une bonne dizaine de langues différentes, a atteint une consécration internationale incontestable.* [Tandis que] *cette ampleur n'est pas visible pour Sylvain Bemba, dramaturge et romancier beaucoup plus discret, encore largement négligé par les universitaires* […] *C'est pourtant bien Bemba, surnommé « l'homme-orchestre de la vie culturelle » congolaise dans les années 1970 et 1980, qui, né treize ans avant Sony, fut le parrain littéraire et le premier lecteur de ce dernier* […]. *Considéré comme un passeur de textes, il entretint les échanges au sein de ce qu'il a lui-même baptisé la « phratrie des écrivains congolais » à travers de multiples préfaces, dédicaces, corrections de manuscrit ou de recensions*.[197]

Tout au long de son analyse, Claire Ducournau tente donc « *d'expliquer les heurs et malheurs de ces deux réceptions critiques*[198] » sur le plan international. Il importe de reconnaître la part d'objectivité de cette réflexion qui nous apparaît tout simplement comme un constat auquel l'universitaire entend apporter des éléments d'explication. Si l'infortune de Bemba à l'échelle internationale est une évidence, comme l'a excellemment démontré cette dernière, nous voulons dans le cadre de cette thèse aborder la question de la réception critique et de la notoriété de l'auteur brazzavillois sous un autre angle, celui de sa réception sur les plans national et continental.

II.2.1. Une légitimité locale : Sylvain Bemba, doyen de la littérature congolaise

Dans son article, « Le Masque du troubadour guérisseur », Hal Wylie confie qu'à la lecture du trente-huitième numéro de la revue *Notre Librairie* de septembre 1977, entièrement consacré à la littérature congolaise, et qui lui avait été offert par Sylvain Bemba, elle se serait rendu à l'évidence : « *après son aîné Jean Malonga, Sylvain Bemba était considéré comme le doyen des lettres congolaises*[199] ». Si, historiquement, Jean Malonga est reconnu comme le père de la littérature moderne au Congo-Brazzaville, auteur du premier roman congolais publié[200], et « *doyen des écrivains congolais d'expression française*[201] », Sylvain Bemba, à

---

[197] Claire Ducournau, « La Littérature africaine, à quelle(s) échelle(s) ? Reconnaissance et sociabilité comparées de Sony Labou Tansi et de Sylvain Bemba », in *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, I-II/2012, 2017, Url : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03062810/document [consulté le 19 février 2019].
[198] *Ibid*., p. 138.
[199] Hal Wylie, « Sylvain Bemba, le masque du troubadour guérisseur », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 24.
[200] Jean Malonga, « *Cœur d'Aryenne »*, in *Trois écrivain noirs*, Présence Africaine, n° 16, 1954.
[201] Sylvain Bemba, « Rapport de mission à Jean Malonga sur les chemins de la création Congo-Océan », in *Moi, Congo ou les rêveurs de la souveraineté*, Marie-Léontine Tsibinda (dir.), Jouy-Le-Moutier, BAJAG-MERI, 2000, p. 73.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'instar de celui-ci, bénéficie d'une légitimité nationale tout aussi forte pour des raisons tout autres.

Membre de l'équipe rédactionnelle entre 1950 et 1960 de la revue *Liaison* considérée par Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange comme la « *tribune des pionniers de la littérature congolaise*[202] », Sylvain Bemba fait partie de la jeune élite littéraire brazzavilloise durant la période coloniale. Ses textes y côtoient ceux d'auteurs tels que Jean Malonga, Paul Lhomani Tchibamba, Dominique N'Zalakanda, Bernard-Mambéké-Boucher, Maurice Lheyet-Gaboka ou encore Patrice Lhoni, Antoine Letembet-Ambily, Guy Menga, Théophile Obenga. Ainsi, comme une bonne partie de ses contemporains et pairs, Bemba fait ses « *premières armes d'écrivains*[203] » avec *Liaison*. Il a par la suite un parcours littéraire exceptionnel, à l'image tout simplement de l'homme de lettres amoureux des arts qu'il fut. Et, comme le souligne Caya Makhélé, « *l'œuvre de Sylvain Bemba est sans doute, dans la littérature congolaise, la plus abondante*[204] ». À la fin des années 1970, Sylvain Bemba est très tôt surnommé « Le Patriarche » par la jeune génération d'écrivains congolais. En effet, à cheval entre deux générations d'écrivains[205], Sylvain Bemba représente « *la principale mine d'information sur la phratrie congolaise* », lui qui avec « *polyvalence* [fut] *impliqué dans de nombreuses institutions culturelles*[206] » du pays. Figure importante dans l'univers littéraire congolais, il est l'un des personnages incontournables et discrètement efficaces de cette institution puisqu'il y joue le rôle de pivot, de catalyseur et de critique lucide en entretenant avec ses compatriotes écrivains des relations particulières, ainsi que le souligne Jean-Baptiste Tati-Loutard :

> *Sylvain Bemba n'a pas cessé sa vie durant de promouvoir ce qu'il a appelé la « phratrie » des écrivains congolais. Il n'a pas cessé d'aider les jeunes écrivains comme, à ses débuts, Sony Labou Tansi, de corriger, de préfacer leurs manuscrits, et surtout de présenter leurs ouvrages dans les journaux notamment dans La Semaine africaine.*[207]

Les auteurs brazzavillois, les anciens comme les jeunes, ont Sylvain Bemba en grande estime et les propos suivants tenus toujours par Jean-Baptiste Tati-Loutard à son égard en disent long sur l'importance et la place de l'homme dans le Congo littéraire :

---

[202] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 25.
[203] *Ibid.*
[204] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 99.
[205] La première génération d'écrivain des années 1950 et la seconde, celle des auteurs émergents d'après les indépendances africaines.
[206] Claire Ducournau, « La Littérature africaine, à quelle(s) échelle(s) ? Reconnaissance et sociabilité comparées de Sony Labou Tansi et de Sylvain Bemba », in *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, art. cit.
[207] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « La Mort de Sylvain Bemba », in *Présence Africaine*, n° 153, 1996, p. 257.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Personnellement, j'ai beaucoup d'admiration pour Sylvain Bemba. C'est un homme qui a beaucoup de respect pour son métier d'écrivain. Il ne livre jamais quelque chose qui ne soit soigneusement travaillé. C'est un écrivain qui mérite d'être distingué sur le plan national et international, mais qui ne l'est pas à cause de sa discrétion. Cela ne veut pas dire qu'il aurait fallu qu'il fasse un peu le cabotin, qu'il se présente partout, accorde des interviews. Non !* […] *Je pense qu'il ne fait pas assez pour se faire connaître. La discrétion est une grande qualité. Je pense que nous, écrivains congolais, qui sommes conscients de sa valeur et surtout de ses qualités, devrions beaucoup faire pour le faire connaître. Ce n'est pas à lui-même de le faire, mais c'est à nous, ses confrères. Sylvain Bemba est un écrivain qui ne marchande pas sa contribution quand on lui demande d'écrire un article sur tel ou tel écrivain congolais. Il le fait de bonne grâce, avec une connaissance profonde de l'œuvre. S'il ne l'a pas encore acquise, il lit l'auteur attentivement pour le présenter avec plus de chance d'intéresser les publics national et international. Je crois qu'on ne le lui rend pas assez*.[208]

Reprise par Philippe Makita dans un ouvrage collectif dédié à Sylvain Bemba, cette longue réponse donnée par Tati-Loutard lors d'un entretien résume efficacement l'immensité du travail abattu par Bemba de son vivant, mais surtout jette un éclairage sur sa légitimité nationale. En effet, doyen des lettres congolaises il l'a été aussi bien par sa longue et foisonnante activité littéraire ayant débuté bien avant 1960, mais également pour son exceptionnelle contribution à la maturité et au renouvellement de la littérature écrite en langue française en République du Congo.

II.2.2. Sylvain Bemba et les prix littéraires : une inscription durable dans le paysage littéraire congolais et africain

Héritage des salons littéraires du XVIIIe siècle, le prix littéraire apparaît comme une tradition typiquement française qui a historiquement pris son essor[209] avec l'attribution en 1903 du premier prix littéraire de l'Académie Goncourt à John Antoine Nau pour son roman *Force ennemie*. Ainsi, cette forme de reconnaissance, à l'origine « *franco-française*[210] », se résumant en la distinction d'un écrivain pour une œuvre particulière, s'étendra à tous les autres pays de *la République mondiale des lettres*, notamment à ceux des anciennes colonies françaises, au lendemain des indépendances. En ce qui concerne l'attribution de prix littéraires à des auteurs francophones africains, il existe par exemple des prix « spécialisés » comme l'explicite Nathalie Carré :

---

[208] Jean-Baptiste Tati-Loutard cité par Philippe Makita, « Réception critique de l'œuvre de Sylvain Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien,* Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 299.

[209] Historiquement, les frères Goncourt et leur Académie éponyme n'ont pas la primeur des prix dans l'univers des lettres françaises. Si l'on remonte aux origines, celle-ci revient plutôt à Jean-Louis Guez de Balzac. En effet, élu à l'Académie française en 1634, il fonde en 1654 le Prix de l'éloquence qui est le premier prix de l'histoire de la littérature française.

[210] Sylvie Ducas, *La Littérature à quel(s) prix*, Paris, Éditions La Découverte, 2013, p. 6.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Du point de vue de l'écrivain, les prix littéraires constituent un réel encouragement, une reconnaissance. Malgré leur diversité et l'hétérogénéité de « prestige » qui les entourent, les prix littéraires ont une importance symbolique — et parfois financière — véritable dans la carrière de l'auteur. Un simple cours d'œil aux parcours des noms les mieux identifiés aujourd'hui suffit d'ailleurs à remarquer qu'une telle distinction apparaît presque comme le passage obligé d'un « cursus » littéraire* […]. *Aussi, et même si les prix peuvent donner lieu à débats et contestation, leur utilité, la visibilité qu'ils apportent sont rarement mises en cause* […]. *Dans le cadre des littératures africaines, des prix « spécialisés » ont ainsi compté dans le parcours d'auteurs dont l'audience dépasse aujourd'hui le cercle des lecteurs « avertis ». Le Grand Prix littéraire d'Afrique noire décerné chaque année par l'Association des écrivains de langue française (ADELF), inconnu du grand public, a ainsi une importance certaine pour les auteurs du continent, tout comme le Kourouma, le prix des Cinq Continents ou l'ancien prix Tropiques. Le prix littéraire vaut aussi comme outil d'identification et aide à la reconnaissance d'auteurs qui gagnent ensuite un public plus large et diversifié.*[211]

Ainsi, au-delà de toutes considérations, le prix littéraire est aujourd'hui, et bien plus qu'hier, un important jalon dans le « cursus littéraire » de tout auteur. Et, si Bemba n'a pas bénéficié d'une visibilité internationale à la hauteur de sa légitimité nationale et de l'excellent travail qu'il a réalisé en tant qu'écrivain francophone comme nous le soulignions plus haut, ses créations littéraires, elles, ont été paradoxalement couronnées dans son pays et sur le plan continental.

Au Congo-Brazzaville, l'auteur des *Rêves portatifs* a reçu de nombreuses distinctions littéraires, mais la plus importante d'entre elles reste le Grand Prix des lettres du président de la République, prix qui lui est décerné en 1977 pour l'ensemble de son œuvre. Au niveau continental, très tôt, ses créations scripturales sont couronnées par des prix littéraires spécialisés. En 1963, il est lauréat du Grand Prix de la nouvelle africaine organisé par la revue *Preuve* pour sa nouvelle « La Chambre noire », un prix qu'il partage avec le Béninois Jean Pliya pour son texte « Arbre fétiche ». En 1969, il obtient le troisième prix du Concours théâtral interafricain pour sa pièce *L'enfer, c'est Orféo*, envoyé aux organisateurs de l'événement sous le pseudonyme de Martial Malinda. En 1970, il est récompensé pour une autre nouvelle, « La Mort d'un enfant de la foudre », pour laquelle il décroche le deuxième prix du Concours de nouvelles du journal *Africasia*. *Une Eau dormante* est la seconde pièce de Sylvain Bemba qui est couronnée. Lors de la cinquième édition du Concours théâtral interafricain de 1972, il lui est attribué, pour cette pièce, le Prix des auditeurs sur les cinq cent soixante-dix-sept manuscrits en provenance de vingt-et-un pays, cette année-là. Le prix le plus important qui viendra définitivement reconnaître la qualité de travail de l'écrivain lui est malheureusement attribué à titre posthume en 1995. En effet, quelque mois après le décès de

[211] Nathalie Carré, « Afrique et prix littéraire. Quelle intégration à la chaîne du livre sur le continent ? », in *Afrique contemporaine,* vol. 241, n°1, 2012, p. 122.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Sylvain Bemba, l'ADELF lui octroie le Grand Prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre. Une distinction qui arrive trop tard certes, mais qui n'enlève en rien toute la valeur symbolique de ce prix continental qui finalement le rétablit dans son droit, celui de voir son nom trôner auprès d'autres grands noms de la littérature francophone subsaharienne tels que le Sénégalais Cheikh Hamidou Kane (1962), les Ivoiriens Bernard Dadié (1965) et Ahmadou Kourouma (1990), le Malien Amadou Hampaté Bâ (1991) ou encore ses compatriotes Guy Menga (1969), Sony Labou Tansi (1983) et Emmanuel Dongala (1988).

« *Sylvain Bemba est, au Congo, un auteur classique. Ses ouvrages sont au programme de lycées et à l'université*[212] », affirme Jean-Baptiste Tati-Loutard qui rajoute d'ailleurs « *quelques-unes de ses pièces ont été représentées à Paris, tel L'Étrange crime de M. Pancrace Amadeus créé au théâtre Mandara en 1987. Qu'est devenu Ignoumba le chasseur ? a été créée la même année au Festival de Turin (Italie)*[213] ». Nous nous inscrirons dans cette veine en donnant un certain nombre d'informations relatives aux heurs de sa production littéraire hors des frontières de la République du Congo. Mais avant, rappelons que des pièces comme *L'Enfer, c'est Orféo*, *Embouteillages* et *Eroshima* ont toutes été jouées sur le sol congolais respectivement en 1972 et 1979 au Théâtre National du Congo, pour les deux premières, et en 1980 pour la troisième pièce par le Théâtre de l'éclair de Brazzaville, mise en scène par Emmanuel Boundzeki Dongala et Léandre-Alain Baker. En Europe, la pièce *Profession avouée : sorcier de la famille*, restée à ce jour inédite, a été joué en 1988 au Théâtre de la Tempête-Vincennes à Paris, mise en scène par Pascal N'Zonzi. Un an plus tôt, en 1987, le metteur en scène franco-congolais avait monté et joué au Festival d'Avignon, une des plus importantes manifestations du spectacle vivant au monde, la pièce *Qu'est devenu Ignoumba le chasseur ?*

Du côté du genre romanesque, il faut souligner qu'après avoir été lauréat du Grand Prix littéraire d'Afrique noire pour l'ensemble de son œuvre, Sylvain Bemba est une fois de plus honoré à titre posthume. Depuis 15 janvier 2018, il a officiellement été initié à Paris, par l'Association « Le Quai de la Culture », « Le Prix du premier roman Sylvain Bemba » dont le Jury est présidé par Guy Menga et composé de Marie-Léontine Tsibinda, Huguette Nganga Massanga, Clémentine Mansiantima, Boniface Mongo-Mboussa, Noël Ramata Kodia et Alphonse Chardin N'Kala. Ce concours littéraire est ouvert spécifiquement aux écrivains congolais amateurs dont l'âge varie entre seize et trente ans et récompense leur premier roman publié. En baptisant ce prix du nom de l'auteur des *Rêves portatifs*, l'Association vient, à sa

[212] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « La Mort de Sylvain Bemba », *Présence Africaine*, n° 153, art. cit, p. 257.
[213] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

manière et à son humble niveau, honorer cette figure importante de la littérature francophone africaine et congolaise.

Malgré son indéniable notoriété nationale, Sylvain Bemba fait hélas partie des auteurs subsahariens aux productions littéraires les moins traduites. Seulement deux de ses pièces demeurées pendant longtemps inédites, *Noces posthumes de Santigone* et *Eroshima ou un amour si brûlant,* ont été respectivement traduites en anglais (sous le titre de *Black Wedding Candles for Blessed Antigone*, par le UBU Repertory Theater Publications en 1990) et en italien (sous le titre de *Eroshima. Un amore oltremodo ardente* par G. Benelli pour les éditions La Rosa en 1997). On retiendra, malgré tout, que les différentes distinctions littéraires de Bemba lui ont permis d'asseoir une solide et réelle notoriété dans son pays. De même, lauréat devant d'autres écrivains africains lors de l'attribution de prix, l'auteur congolais a su inscrire son nom dans le paysage des belles lettres du continent.

II.2.3. L'Œuvre bembienne et sa critique

De quel ordre a été la réception critique de l'œuvre de Sylvain Bemba ? Telle est la question à laquelle nous voulons apporter quelques éléments de réponse en notant et en commentant l'intérêt et les réactions que ses écrits ont suscités dans le monde des lettres francophones, sans avoir la prétention de les répertorier de façon exhaustive, mais en y associant des contributions insérées dans un certain nombre d'ouvrages collectifs. Il faut dire que de nombreux intellectuels et hommes de lettres francophones ont questionné et commenté la production littéraire de Sylvain Bemba, issus de l'Afrique centrale pour la majeure partie ou des États-Unis ou encore de la France. Philippe Makita de classé leurs écrits en quatre grands groupes :

1. *Ceux qui analysent les œuvres de Sylvain Bemba dans le cadre de leur travail d'enseignants à l'université* […]
2. *Ceux qui, à l'Université Marien Ngouabi ou ailleurs pour l'obtention du CAPEL ou la Maîtrise, ont consacré une analyse thématique à tel ou tel de ses ouvrages* […]
3. *Ceux qui* […] *font dans Jeune Afrique et dans d'autres périodiques le même métier hebdomadaire que Sylvain Bemba.*
4. *Ceux qui* […] *pratiquent de temps en temps quelques « autopsies » littéraires dans Mweti, Etumba, La Semaine Africaine, Bingo.*[214]

On comprend alors que les études et analyses critiques qui traitent des créations théâtrales tout comme celles qui s'intéressent aux productions narratives bembiennes sont légion. Limitons-

[214] Philippe Makita, « Réception critique de l'œuvre de Sylvain Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien,* art. cit., p. 296-297.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

nous cependant à celles qui nous apparaissent comme les plus représentatives de ce type d'écrit.

Dans leur *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine* parue en 1979, les universitaires Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange n'y vont pas de plume morte pour dire leurs impressions générales en ce qui concerne les pièces de Sylvain Bemba :

> *Quelques-unes des leçons de Brecht et du théâtre moderne semblent avoir été assimilées par Sylvain Bemba, encore qu'il lui reste à éliminer certaines facilités, comme un goût excessif pour les retrouvailles du type « la croix de ma mère », chères au théâtre du XVIIIe siècle, ou une tendance à l'éloquence*.[215]

Bien qu'elle semble ne pas être très tendre, cette analyse permet malgré tout de mettre en exergue un aspect important de l'écriture théâtrale chez Sylvain Bemba, notamment la forte tendance du dramaturge à user du procédé de distanciation cher à Bertolt Brecht. Limbvani Ani Aliune Nkulu Ntu'nga, comédien, metteur-scène, directeur artistique de troupe théâtrale, souligne dans son article, « Le Renouvellement du drame moderne : l'action, le commentaire et la leçon dans le théâtre de Brecht et de Sylvain Bemba », que le théâtre de Sylvain Bemba est un théâtre épique, un théâtre qui « *par des œuvres d'histoires comiques, dénoncent, devant toutes les composantes de la société, une réalité vécue* » et il insiste en avançant que « [l'] *humour est le discours adopté pour ainsi dénoncer les maux qui gangrènent la société*[216] ». Outre ce caractère particulier, Limbvani constate, avec les pièces de Sylvain Bemba comme chez Bertolt Brecht, une sorte de « *nouveauté dans l'art dramatique aussi bien au plan actionnel qu'au plan textuel sans oublier "la morale" qui s'en dégage*[217] ». Toutes ces observations corroborent les propos de Sony Labou Tansi qui au début des années 1980 dans la revue *Mweti* (n° 7750 du 17 mars 1983) déclarait que Sylvain Bemba était « *le plus grand dramaturge congolais*[218] », auteur de la plus abondante production dramatique et aussi de celle où qualité scénique côtoie utilité sociale.

L'œuvre romanesque bembienne constituée de seulement quatre ouvrages a suscité dans l'univers des lettres francophones africaines de nombreuses réactions de la part de critiques avertis. Ainsi, Caya Makhélé à propos l'univers narratif du roman de Sylvain Bemba a écrit :

---

[215] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine, op. cit.*, p. 120.
[216] Limbvani Ani Aliune Nkulu Ntu'nga, « Le Renouvellement du drame moderne : l'action, le commentaire et la leçon dans le théâtre de Brecht et de Sylvain Bemba », in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba*, Alain Kounzilat et Ange Sévérin Malanda (dirs), Corbeilles-Essonnes cedex, éditions ICES, 1996, p. 79.
[217] *Ibid.*, p. 72.
[218] Sylvain Bemba cité par Philippe Makita, « Réception critique de l'œuvre de Sylvain Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien,* art. cit., p. 302.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> [Il] *est baroque à travers ce que Gérard Genette explique comme une dialectique perplexe de la veille et du rêve, du réel et de l'imaginaire, de la sagesse et de la folie. Le pain du rêve et du fantastique qu'il nous donne à manger, est mangé d'un univers enfantin pour se greffer douloureusement à notre monde d'adulte*.[219]

Jean-Baptiste Tati-Loutard conforte cette idée d'interférence entre fantastique et réel en tant que principal caractère de l'écriture romanesque chez Sylvain Bemba en raison, selon lui, de la forte présence du mythe dans le tissu narratif : « *Mythe traditionnel ou moderne, africain ou exotique, est le principal ingrédient de la fonctionnalité de l'imaginaire de Sylvain Bemba dans sa tétralogie romanesque*[220]. » Tous ses romans, dans de nombreux articles de presses (parus au lendemain de leur publication) et d'ouvrages collectifs, n'auront reçu que des critiques positives à l'image des quelques extraits suivants. En effet, Guy Daninos, analysant les *Rêves portatifs*, écrivait :

> […] *Remercions Sylvain Bemba de nous faire partager ses préoccupations humaines en nous mettant en garde contre ces « paradis artificiels » qui risqueraient fort de tuer l'homme dans ce qu'il a de plus précieux, à savoir sa sensibilité et son intelligence. On a beaucoup parlé de la mort de Dieu ; serait-elle le prélude de la mort de l'homme ?* [221]

Jacques Chevrier, en ce qui concerne *Le Soleil est parti à M'Pemba*, se voudra très élogieux :

> […] *De ce beau livre tragique, on retiendra évidemment le climat profondément fantastique dans lequel baignent choses et gens, et qui n'est pas pour nous surprendre si on veut bien se souvenir que le Congo a toujours été une terre porteuse de prophètes, où les symboles ont autant, sinon plus, d'importance que les réalités. Mais la lanterne magique que manipule si adroitement le narrateur n'occulte pour autant le réel, et Le Soleil est parti à M'Pemba peut également se lire comme une savoureuse chronique de la vie congolaise des années trente à nos jours.* […] *Il y a du métier chez Sylvain Bemba et, après les succès qu'il a remportés dans le genre dramatique, on ne peut que l'encourager à persévérer dans la fiction romanesque*.[222]

Quant au roman, *Le Dernier des cargonautes*, il est apprécié par Célestin Monga en ces termes :

> […] *Écrit dans le pur style des auteurs classiques congolais — Tchicaya U Tam'si, Maxime N'Débéka, Emmanuel Dongala — Le Dernier des cargonautes est une satire féroce de deux sociétés : la société africaine avec sa cohorte de corrompus, d'acculturés, de dépravés, de naïfs et de dictateurs, et la société occidentale avec ses misères, ses fanatismes. C'est aussi un hymne à la femme comme aucun écrivain africain — à l'exception d'un Camara Laye — n'a su le faire ; auprès des femmes, le héros retrouve*

[219] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit, p. 98-99.
[220] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, *op. cit*., p. 244.
[221] Guy Daninos cité par Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, *op. cit*., p. 20.
[222] Jacques Chevrier cité par Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *« le secret de la réconciliation avec l'univers ». Un livre qui s'impose comme une des œuvres qui échappent au temps*[223].

Léopolis, le dernier roman de Sylvain Bemba, sera considéré par Hal Wylie « *comme le chef-d'œuvre du romancier congolais*[224] ». Celle-ci résumera sa thèse en ces termes :

> *Ce roman fait partie de la nouvelle littérature dite « populaire » en Afrique. Dans Léopolis, Bemba fait une synthèse des éléments populaires, surtout l'image du leader politique martyrisé, avec l'ironie et les procédés brechtiens de distanciation pour créer une œuvre qu'il faut lire à plusieurs niveaux. On peut la lire comme la combinaison d'aventure, d'un roman policier, d'un roman d'amour et d'un roman historique, ou bien on peut la considérer comme une espèce de parodie quête épique*.[225]

En véritables passionnés de la littérature francophone subsaharienne, les intellectuels et littérateurs, africains comme occidentaux, ci-dessus cités vont accorder un intérêt réel aux écrits de Sylvain Bemba et au parcours d'écrivain de ce dernier. Toutes les œuvres, narratives et dramatiques produites par celui-ci, sont passées au crible de ces critiques qui, bien qu'admiratifs de la carrière de l'auteur brazzavillois, n'ont en aucun cas été complaisant dans leurs analyses et commentaires à chacune de ses sorties littéraires.

Conclusion partielle

À l'issue de cette première partie, il convient de retenir que les deux chapitres qui la structurent ont permis de faire une incursion dans l'histoire de l'actuelle République du Congo, petit État d'Afrique centrale et ancienne colonie française. Nous nous sommes appuyés sur certaines données de l'histoire générale de l'Afrique liée à la France afin de saisir l'histoire particulièrement mouvementée de ce pays : de la colonisation française à l'instabilité socio-politique du pays au lendemain des indépendances africaines, en passant par le long processus de décolonisation amorcé à la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Le contexte de l'indépendance congolaise caractérisé par le socialisme d'abord « *bantou* » de 1963 à 1967 puis marxiste-léniniste de 1967 à 1977, a vu émerger une véritable communauté littéraire d'expression française. Aussi avons-nous tenté de déterminer et d'interroger les principaux facteurs de l'essor même de la littérature au Congo, notamment la politique coloniale éducative, la presse coloniale par le biais de la revue *Liaison* (1950-1960), le socialisme comme politique nationale à partir de la Révolution congolaise de 1963. D'ailleurs, et comme nous avons pu l'expliquer, à cette forte émulation littéraire née au

[223] Célestin Monga cité par Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Ibid.*, p. 21.
[224] Hal Wylie, « Sylvain Bemba, le masque du troubadour guérisseur », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 27.
[225] *Ibid*., p. 27-28.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

lendemain des « Trois glorieuses » et qui a continué à se développer au cours des décennies soixante-dix et quatre-vingts, Sylvain Bemba a rattaché le « concept » de « *phratrie des écrivains congolais* » avant d'en dégager les traits caractéristiques. Aussi avons-nous dans la suite de notre analyse procédé à la présentation de ce dernier et de son œuvre.

En ce qui concerne cet intellectuel et homme francophone africain, nous avons pu établir l'importance et la qualité de sa production littéraire constituée de nouvelles, de romans, de pièces de théâtre et d'essais. Écrivain fortement ancré dans l'espace littéraire national, Sylvain Bemba, puisque c'est de lui qu'il s'est agi, a évolué dans des cadres géographique, historique et socio-politique qui ont eu, on peut le dire, une influence considérable sur son itinéraire littéraire et sa sensibilité esthétique. À cet égard, son œuvre nous est finalement apparue comme le reflet de la personnalité atypique d'un subsaharien, doyen des lettres congolaises et artiste engagé.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

DEUXIÈME PARTIE

L'ENGAGEMENT LITTÉRAIRE DE SYLVAIN BEMBA

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Dans cette seconde partie, nous nous proposons d'appréhender l'engagement littéraire de Sylvain Bemba. Nous voulons surtout justifier chez lui l'existence d'une visée politique notamment par et dans ses écrits fictionnels : une Afrique indépendante « libre » dans et à travers l'édification morale et idéologique du peuple.

« *À ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant*[226] », déclarait Sony Labou Tansi, compatriote, pair et ami de Sylvain Bemba, dans l'avant-propos de son roman *La Vie et demie.* La valeur de ce « mot » réside dans le fait qu'au-delà de la littérarité du texte engagé et de la fonction sociale ou politique qu'il est censé remplir il est opéré ici une intéressante distinction entre l'écrivain engagé et l'intellectuel au sens où l'entendent Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, à savoir « [u]*n homme du culturel, créateur ou médiateur, mis en situation d'homme du politique, producteur ou consommateur d'idéologie*[227] ». Aussi, dans cette perspective, avons-nous décidé de présenter aussi bien l'auteur engagé que l'homme engageant qu'a été Sylvain Bemba. Nous réaliserons à cet égard un double examen thématique et esthétique de la production scripturale de l'auteur brazzavillois.

Dans le chapitre premier consacré à « Sylvain Bemba, l'homme engageant », nous nous attèlerons à montrer en quoi les œuvres du corpus principal de notre étude justifient un engagement littéraire relevant d'une double démarche engagée et engageante. Au niveau du second chapitre, « Sylvain Bemba, l'écrivain engagé », il sera question d'établir que l'engagement et la recherche du beau (l'esthétique littéraire), loin d'être des phénomènes contradictoires, soulignent chez l'auteur brazzavillois tout son génie d'écrivain.

[226] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 9.
[227] Pascal Ory et Jean-François Sirinelli, *Les Intellectuels en France, de l'Affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 10.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre I : Sylvain Bemba, l'homme engageant

Les œuvres qui constituent le patrimoine littéraire congolais ont cela de commun qu'elles sont les créations scripturales d'auteurs « *en perpétuelle mutinerie intellectuelle*[228] ». En effet, les réalités de la vie quotidienne des populations font l'objet dans les œuvres de ces derniers d'une critique permanente et sans ménagement. L'écrivain Guy Menga revient très précisément sur cette forte politisation et idéologisation de la littérature congolaise post-coloniale lors d'un entretien :

> *C'est effectivement une des caractéristiques saillantes de la littérature congolaise. J'ai déjà dit que notre jeunesse est en constant mouvement, elle reste très vigilante. Les Congolais sont conscients que tous les maux qui se sont abattus sur eux ne sont pas uniquement venus de l'étranger, ils n'ont pas été apportés que par la colonisation. Déjà, au sein de nos propres sociétés des gens véhiculaient ces maux. Lorsque l'étranger n'est plus là, il reste à dénoncer celui qui est resté sur place et les Congolais ne mettent pas des gants pour parler de tout cela. Cette bourgeoisie ne doit pas s'attendre à une quelconque mansuétude de la part des écrivains. Comme disaient les jeunes il y a quelques années, il n'y a pas de pitié à avoir vis-à-vis de ceux qui cherchent à exploiter les autres. C'est pourquoi notre littérature reste celle du combat perpétuel qu'il faut livrer, non par la violence, mais en jouant, comme autrefois, le rôle de ceux qui étaient chargés de dire publiquement certaines vérités.*[229]

Tramés donc de désillusion, les textes littéraires des écrivains de la phratrie congolaise sont très souvent des diatribes à l'encontre des intellectuels et hommes politiques qui se succèdent à la tête d'un Congo qui, bien qu'indépendant et socialiste, se néo-colonise décennie après décennie. « *Puissance de simulacre, nous étions donc décolonisés, mais étions-nous pour autant libres ? L'indépendance sans la liberté, la liberté sans cesse ajournée, l'autonomie dans la tyrannie*[230]. » Cette réflexion d'Achille Mbembe résume bien l'état d'esprit de nombre d'écrivains congolais et subsahariens au lendemain des indépendances africaines. Ainsi, ces derniers envisagent-ils, par et à travers leurs écrits, de contribuer à « *la mise à nu de l'imposture postcoloniale et de son cortège d'infamies*[231] » avec en fond le rêve et l'espoir de (re)conquérir une liberté réelle et totale. L'écriture littéraire (re)devient, comme lors des luttes anti-coloniales, l'un des principaux moyens de dénonciation des tares et travers des dirigeants politiques locaux manipulés très souvent par l'oligarchie occidentale. Comme telle, elle

[228] Sylvain Bemba, « Rapport de mission à Jean Malonga sur les chemins de la création Congo-Océan », *Moi, Congo ou les Rêveurs de la souveraineté*, Marie-Léontine Tsibinda (dir.), Paris, Bajag-Meri, 1989, p. 83.
[229] Guy Menga dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, *op. cit*., p. 71.
[230] Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit - Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2013, p. 42.
[231] Jacques Chevrier, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Paris, Édisud, 2006, p. 75.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

permet aux écrivains africains de décrire le mécanisme et les effets d'un néo-colonialisme[232], dernière forme de l'impérialisme occidental, dans l'optique d'éveiller les consciences endormies ou corrompues de leurs compatriotes. Un utilitarisme de l'art scriptural qui prend tout son sens quand on s'intéresse aux textes littéraires qui constituent le corpus de cette thèse. Leur auteur, Sylvain Bemba, n'a pas été un adepte de l'art pour l'art, la recherche esthétique n'ayant pas constitué chez lui la seule finalité de ses nombreuses entreprises littéraires. Une analyse que corroborent les propos de ce dernier qui, lors d'un entretien, déclarait que l'univers merveilleux dans ses fictions narratives et théâtrales lui permet de « *rendre compte du vécu de l'homme qui aspire toujours à quelque chose d'autre que le réel, alors qu'il ne mettra jamais en œuvre qu'un seul de ses possibles*[233] ». On comprend qu'à l'instar de certains de ses pairs, le choix esthétique par Sylvain Bemba d'une écriture littéraire relevant à la fois du réel et du merveilleux, voire de l'utopique, répond à une intention sociale et politique : mettre en texte fictionnel les réalités sociales, politiques, culturelles et économiques délétères des populations congolaises et africaines ; arriver à faire naître en ces dernières un début de questionnement par rapport à leur quotidien et les emmener à agir sur leur propre destinée, à œuvrer pour leur propre bien-être. C'est en toute connaissance de cause que Caya Makhélé affirme, en parlant de Sylvain Bemba, qu'il est l'auteur d'« *une œuvre qui met l'imaginaire au service de la réalité*[234] ». Dans cette même perspective, André Djiffack, lui, insiste sur le caractère engagé de l'œuvre littéraire bembienne en ces termes : « *l'insurrection de Sylvain Bemba contre l'ordre monolithique établi* [dans son pays] *se manifeste tout au long de son œuvre. Et, ce faisant, il prend de grands risques puisque les gouvernants africains ont horreur des non conformistes*[235] ».

De fait, Sylvain Bemba a été un écrivain « engagé » pour reprendre le terme popularisé par Jean-Paul Sartre à la fin des années 1950 dans son essai *Qu'est-ce que la littérature ?* parut aux éditions Gallimard. De ses choix successifs et variés sur lesquels nous voulons jeter un éclairage, nous retiendrons ceux qui ont marqué toute sa vie : les prises de position assurées et intransigeantes pour le mieux-être du petit peuple et contre la démagogie

[232] *« Le néo-colonialisme aujourd'hui représente l'impérialisme à son stade final, peut-être le plus dangereux.* […] *L'essence du néo-colonialisme, c'est que l'État qui est assujetti est théoriquement indépendant, possède tous les insignes de la souveraineté sur le plan international. Mais en réalité, son économie, et par conséquent sa politique, sont manipulées de l'extérieur.* », Kwame Nkrumah, *Le Néo-colonialisme. Dernier stade de l'impérialisme*, Paris, Présence Africaine, 2009, p. 9.
[233] Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises, op. cit.*, p. 25.
[234] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre librairie,* n° 92-93, art. cit., p. 97.
[235] André Djiffack, *Sylvain Bemba. Récits entre folie et pouvoir*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 12.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

politicienne[236]. Ainsi, il sera question de voir en quoi les textes littéraires de Bemba constituent l'expression d'un engagement socio-politique suivant une démarche engagée et engageante dont le distinguo est mis en exergue dans cette pensée de son compatriote et poète Jean-Baptiste Tati-Loutard : « *La poésie engagée ne doit pas emprunter le ton de la harangue ; autrement dit, elle ne doit pas uniquement crier l'action, mais la susciter subtilement chez le lecteur. Il importe qu'elle soit plus engageante qu'engagée*[237]. » Valable aussi bien pour la poésie engagée que pour tous les autres genres littéraires, narratifs et théâtraux, dès lors qu'ils sont marqués du sceau d'un engagement, cette forme d'ordonnance appliquée à nos supports textuels d'analyse permet de dégager les deux hypothèses suivantes : dans la première démarche, Sylvain Bemba par et à travers son écriture littéraire tente de dire et de partager avec le lecteur, congolais en l'occurrence, son indignation ou ses prises de position face aux situations politiques qui prévalent ; dans la seconde démarche, plutôt que de simplement s'indigner ou prendre position en critiquant, celui-ci s'efforce dans l'urgence du moment de trouver des solutions aux principaux maux des populations en essayant par tous les moyens de sortir le lecteur de son inertie pour l'amener à agir et à s'engager à son tour.

I. Théâtre et militantisme chez Sylvain Bemba

Si l'intérêt de Sylvain Bemba pour la lecture et les représentations filmiques sont à l'origine de sa passion pour l'écriture, c'est le fort attrait des populations congolaises pour l'art théâtral et surtout l'instabilité socio-politique de son pays qui l'amènent à l'écriture dramatique au tournant des années 1970. C'est avec l'assurance de la bonne réception par le public local de ses créations théâtrales que celui-ci écrit *Au pied du mieux* et *L'Enfer, c'est Orféo* en 1969. Si la première pièce est restée inédite, la seconde sera la première d'une longue série d'œuvres publiées au nombre desquelles figurent les deux autres créations théâtrales du corpus, en l'occurrence *Tarentelle noire et diable blanc* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête.* Publiées au cours des années 1970, une décennie seulement après l'indépendance du Congo en 1960 et la Révolution qu'a connue le pays en 1963, ces trois pièces de théâtre, comme d'autres[238], portent en elles les substances de base de

[236] Membre du Parti Congolais du Travail (P.C.T), le parti politique au pouvoir, Sylvain Bemba donne sa démission qu'il officialise avec une lettre dans laquelle il dénonce avec force la politique politicienne et s'insurge contre la précarité des populations congolaises en refusant de se « *complaire dans cette sorte de conscience malheureuse voire schizophrène qui est écartèlement douloureux et irrévocable entre le projet et sa mise œuvre* » (extrait de la lettre de démission de Sylvain Bemba du Parti Congolais du Travail [P.C.T.] daté du 14 août 1991. Cité par André Djiffack, *Sylvain Bemba. Récits entre folie et pouvoir*, *Ibid.*, p. 12).

[237] Jean-Baptiste Tati-Loutard cité par Henri Lopes, « Hommage à Jean-Baptiste Tati-Loutard », in *Présence Africaine*, n° 178-179, 1/2009, p. 280.

[238] *L'Homme qui tua le crocodile*, Yaoundé, CLE, 1973 ; *Eaux dormantes*, Paris, RFI, 1975.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'engagement de Sylvain Bemba et ont la particularité de marquer le début de sa riche et longue carrière d'écrivain.

Choisies comme supports théâtraux d'analyse textuelle dans le cadre de cette thèse, *L'Enfer, c'est Orféo*, *Tarentelle noire et diable blanc* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* s'organisent autour des concepts nodaux de liberté et d'aliénation qui, au demeurant, s'y manifestent de façon rigoureuse. Analyser celles-ci à la lumière de ceux-là permettra de saisir la démarche engagée et engageante du dramaturge en répondant précisément à ces questions : comment Sylvain Bemba réagit-il face à la situation politique très mouvementée du Congo des années 1960-1970 ? Face aux premières manifestations du néo-colonialisme et à tous les maux engendrés ou amplifiés par ce système politique, quelle position adopte-t-il ? Pourquoi, à travers ses prises de position politique, se révèle-t-il un militant engagé dans la défense et la libération du petit peuple de nouveau asservi par les endo-colons ?

I.1. Le Choix du théâtre

À l'instar de ses compatriotes Guy Menga, Antoine-Letembet-Ambily ou encore Tchicaya U Tam'si, Sylvain Bemba se présente comme l'un des rares Congolais, qui dès les premières heures des indépendances enfourche le cheval de la lutte contre la néo-colonisation. Il se dresse particulièrement contre cette « *décolonisation qui n'en finit pas de traîner le pas*[239] » dans un pays officiellement souverain sur le plan national et international. D'ailleurs, le sens élevé des responsabilités, particulièrement développé chez lui, explique, pour son compatriote Jean-Blaise Bilombo-Samba, ses prises de position contre toutes les formes d'injustices :

> *L'idée de responsabilité devant l'arbitraire, devant la nécessité d'offrir une opportunité de visibilité à une voix convain*[c]*ante et profonde, a engagé Sylvain Bemba à agir pour le bien. Sylvain N'tari-Bemba fonctionne alors, comme acteur social, avec la pleine conscience de ses devoirs envers autrui et la société.*[240]

Si à l'époque coloniale l'écrivain congolais use du pseudonyme pour se protéger de la censure[241], c'est conscient de l'engagement subversif de son théâtre que Sylvain Bemba opte

[239] Sylvain Bemba dans « Les Rêves portatifs de Sylvain Bemba. Entretien avec Sylvain propos recueillis par Marie-Léontine Tsibinda », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 102.
[240] Jean-Blaise Bilombo-Samba, « Sylvain N'Tari Bemba et l'éthique du masque », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Mukala Kadima-Nzuji et André-Patient Bokiba (dirs.), Paris, L'Harmattan, 1997, p. 39.
[241] « *Le désir d'égarer ses lecteurs vient aussi d'une certaine prudence de la part du fonctionnaire des services administratifs et financiers. Il était chargé de préparer la solde des magistrats et des administrateurs de l'Afrique-Équatoriale-Française. Il ne voulait pas être reconnu de ses supérieurs hiérarchiques comme*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

pour le même principe à la fin des années 1960, « *une période qui marque les débuts de la terreur politique*[242] » au Congo. Il signe à cet effet ses nouvelles et articles de presse de noms d'emprunt par crainte de représailles des dirigeants politiques qui dans son pays ne tolèrent aucunement la critique :

> *La configuration politique monopartiste des années 68 au Congo n'encourageait pas les auteurs dits « engagés » à braver ouvertement le pouvoir. Sylvain Bemba était de ceux-là, vivant dans un environnement de centralisme démocratique foncièrement hostile à la critique. Ce sera, prudemment, Michel Belvain en lieu et place de Sylvain Bemba qui produira des billets quotidiens à Radio-Congo,* À bâtons rompus*, violentes attaques contre les absurdités du pouvoir mono. Dans les colonnes de La Semaine africaine, le pamphlétaire sans visage va récidiver sous le pseudonyme énigmatique de Yves Botto*.[243]

C'est donc en tant qu'homme de presse manifestement orienté vers la dénonciation des tares et des travers de la société congolaise que Sylvain Bemba fait le choix du théâtre comme mode d'expression littéraire en 1969. Cette année-là, il écrit sous le pseudonyme de Martial Malinda sa première pièce, *L'Enfer, c'est Orféo*. Il faut dire que l'écriture et la première publication de cette pièce de Bemba coïncide avec la fin de la première et mouvementée décennie d'indépendance de la République du Congo[244]. En moins de dix années, le pays va connaître une révolution populaire, deux coups d'État et trois Républiques, le tout dans une

---

journaliste. Nous sommes encore en pleine période coloniale. La censure est sévère », Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 17.

[242] Gustave Bimbou, « Sylvain Bemba ou l'homme aux mille visages », in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba*, Alain Kounzilat et Ange-Séverin Malanda (dirs.), Corbeil-Essonnes, Éditions ICES, 1996, p. 37.

[243] Gustave Bimbou, « Sylvain Bemba ou l'homme aux mille visages », *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba*, art. cit., p. 37.

[244] « *La chute de l'Abbé-Président peut être attribuée d'une part à sa trop grande dépendance vis-à-vis de l'ancienne métropole et d'autre part à sa volonté de réduire tout mouvement progressiste ou de gauche assimilée automatiquement au communisme.*

De décembre 1963 au mois de juillet 1968, la IIe République donne les mesures de ses capacités et de ses limites avec le Président Alphonse Massambat-Débat, instituteur, chef de cabinet du Ministre de l'Éducation Nationale dans le premier cabinet Youlou, en décembre 1958 ; député Uddia en juin 1959 ; Président de l'Assemblée Nationale du Congo en 1960 ; Ministre du Plan, en avril 1962.

Un bouillonnement patriotique, national et révolutionnaire sans précédent au lendemain des « Trois Glorieuses », mais qui s'estompe à partir de 1967. Quelle chance ratée vers l'unité et la libération nationales. La chute de Massambat-Débat, le 31 juillet 1968 et la déchéance du M.N.R. (Mouvement National de la Révolution) semblent s'exprimer beaucoup moins par une mauvaise gestion de la chose publique que par la radicalisation de la lutte politique avec la montée des tenants du Marxisme-Léninisme et du socialisme scientifique, face à un pouvoir de plus en plus personnel et du « Socialisme bantou » prôné par le Président. Certes la volonté de l'armée de jouer un rôle politique de premier plan explique une certaine mesure la fin de la IIe République.

C'est un front constitué par des éléments de l'armée, de la J.M.N.R. (Jeunesse du Mouvement National de la Révolution) et par divers intellectuels qui aboutit au « Mouvement insurrectionnel du 31 juillet 1968 » qui porta le capitaine Marien Ngouabi au pouvoir.

Après la brève expérience C.N.R. (Conseil National de la Révolution) constitué le 1er août 1968, est créé le 31 juillet 1969 le parti congolais du travail (P.C.T.) *;* "premier parti marxiste-léniniste au pouvoir en Afrique". », Antoine Aissi, « De la colonisation à nos jours (1880-1980) », in *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 48.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

atmosphère particulièrement violente, sanglante, et socialement catastrophique. En effet, le petit peuple va payer le plus lourd tribut. Asservies, endoctrinées et contraintes à se plier aux idéologies politiques des pouvoirs autocratiques qui se succèdent à la tête de leur pays, les populations congolaises se trouvent en mauvaise posture, entre l'enclume des ambitions démesurées de leurs élites et dirigeants et le marteau de la misère sociale qui bat son plein.

L'essor du théâtre à la fin des années 1960 donne au jeune Sylvain Bemba, nouvelliste et journaliste engagé, un magnifique outil de divulgation de sa vision d'émancipation, d'union et de bien-être social pour tous les Congolais. Ayant pour support principal d'expression la presse écrite au début des années 1960, le problème d'accessibilité à ces écrits par un grand nombre est désormais résolu. Sylvain Bemba se met donc à l'écriture dramatique, en projetant non seulement de contribuer à l'établissement d'un répertoire théâtral africain digne de ce nom, mais aussi de satisfaire un projet précis : faire comprendre et se faire comprendre du plus grand nombre de ces compatriotes. Il semble surtout, à cette période, avoir accordé un intérêt particulier à un mot d'ordre lancé par Aimé Césaire qui invitait les écrivains noirs africains au lendemain des indépendances à faire du théâtre l'un des principaux canaux d'édification et de reconstructions des jeunes États :

> *Depuis l'indépendance, l'Afrique a eu à résoudre bien des problèmes et elle s'interroge. Elle a besoin de se comprendre elle-même. Dans l'état actuel des choses, le théâtre a ses besoins. Or nous avons des auteurs, mais pas de répertoire, le théâtre en Afrique n'étant fait que de manifestations folkloriques. Ce que je voudrais, c'est créer un théâtre noir. Sous quelle forme ? Celle du théâtre total. Pour moi, théâtre, poésie et chant sont liés. J'ai été influencé par les Grecs, Shakespeare et Brecht. Mais mon théâtre est surtout politique parce que les problèmes majeurs, en Afrique, sont des problèmes politiques.*
> *J'aimerais réactualiser la culture noire pour en assurer la permanence, pour qu'elle devienne une culture qui contribuerait à l'édification d'un ordre nouveau, d'un ordre révolutionnaire où la personnalité africaine pourrait s'épanouir.*[245]

Sylvain Bemba a ainsi la volonté de rendre son message et ses idées accessibles à tous, du moins aux Congolais et aux Africains. Témoin lucide de l'évolution de la situation politique de son pays depuis le début des années 1960, son théâtre se veut un acte politique. Comme Césaire, il est conscient que les problèmes du Congo à l'instar de ceux tous les pays africains au sud du Sahara ont des causes politiques alimentées et entretenues par des politiciens véreux. Bemba veut par conséquent écrire des pièces dramatiques contemporaines et engagées. Aussi a-t-il la conviction que cet art est plus apte à galvaniser les peuples africains néo-colonisés et « aliénés ».

[245] Aimé Césaire dans Yvette Romi, *70 interviews du* Nouvel observateur *: Peter Brook, Luis Bunnel, Rita Renoir, Nathalie Sarraute, Barbra Streisand, François Truffaut, Orson Welles etc.*, Paris, Le Terrain vague, 1969, p. 39-40.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.1.1. L'Influence de l'Histoire

Le théâtre négro-africain d'expression française dont la naissance est étroitement liée au fait colonial a eu dès ses origines l'Histoire, la légende et les mœurs indigènes pour principales sources d'inspiration[246]. Les élèves et dramaturges en herbe de l'École Normale William Ponty au Sénégal créent dès la fin des années 1930 des pièces partageant une « *vision colonialiste de l'histoire qui glorifie le rôle de la France autant qu'elle dévalue celui de l'Africain*[247] », comme l'explique Guy Ossito Midiohouan :

> *Le Théâtre pontin était essentiellement culturaliste et folkloriste. Loin de se démarquer de l'idéologie coloniale, il en était l'expression et le relais. Pendant que le roman africain en était encore à des balbutiements, le Théâtre pontin connaissait un prodigieux développement et 1937 fut l'année de l'apothéose. Cette année-là les pontins furent invités à se produire dans le cadre de l'Exposition Coloniale. Les Dahoméens et les Ivoiriens eurent ainsi l'honneur de jouer* Sokamé et Les prétendants rivaux *les 12 et 17 août 1937 au Théâtre des Champs-Élysées. Après cette gloire, le Théâtre pontin entra dans une période de déclin qui sera accentué par une profonde modification du statut de l'École intervenue après la Seconde Guerre mondiale. Mais le rôle idéologique de ce théâtre était considérable et l'administration chercha à pallier sa disparition par la création des « cercles culturels » ayant pour mission de soutenir la création dramatique dans la même orientation collaborationniste par l'organisation de concours, par l'octroi de subventions et de prix. D'une façon générale, on peut dire que le Théâtre négro-africain d'avant 1960 était très marqué par l'emprise de l'administration et de l'idéologie coloniales et qu'il participait implicitement ou explicitement du projet colonialiste.*[248]

Les indépendances vont donner lieu dans la littérature subsaharienne écrite en français au renouvellement du théâtre. Les dramaturges africains amorcent l'œuvre titanesque de restauration de l'histoire africaine à travers notamment la réhabilitation de héros noirs tels que Chaka, Samory, Lat Dior, Alboury, Béhanzin, Chimpa Vita et bien d'autres. Le but est de créer et de construire des mythes à partir de ses personnages réels, capables de stimuler les Africains et les Négro-africains[249], en leur procurant une source de fierté. Toutefois, derrière cette fascination pour le passé anté-colonial et colonial, les pièces des auteurs subsahariens qui connaissent un véritable essor au tournant des années 1970 expriment aussi d'autres appétences, plus en conformité avec les réalités présentes. Leurs héros littéraires personnifient des idéologies contemporaines et sont considérés comme des symboles. Au demeurant, ceux inscrits au cœur des œuvres dramatiques s'inspirant de l'histoire africaine sont remodelés en

[246] Garry Warner, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », in *Présence Africaine*, n° 97, 1976, p. 108.
[247] *Ibid.*, p. 109.
[248] Guy Ossito Midiohouan, « Le Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 », in *Peuples Noirs Peuples Africains*, n° 31, 1983, p. 56-57.
[249] Entendons ici les Noirs de la diaspora et descendants d'esclaves africains qui restent encore attachés à la terre de leurs ancêtres.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

fonction des besoins et préoccupations politiques du moment. Toujours selon Guy Ossito Midiohouan :

> *Il s'agit pour les dramaturges moins de dénoncer la situation coloniale que de réparer les dégâts commis à la faveur de celle-ci, en somme de « mettre un peu d'ordre dans la maison » en redressant ce qui était tombé, en rétablissant dans sa réalité ou en redonnant de l'éclat à ce que la buée idéologique avait occulté ou terni.* […] *L'histoire devient ainsi un thème privilégié du théâtre qui ressuscite le passé précolonial et projette un nouvel éclairage sur l'avènement de l'ère coloniale perçue non plus sous l'angle de la conquête (point de vue des colonisateurs et du théâtre pontin)* […], *mais sous celui de la résistance à l'envahisseur*.[250]

L'œuvre théâtrale de Sylvain Bemba s'inscrit très précisément dans cette vision fonctionnelle et utilitaire de l'écriture dramatique africaine d'après les indépendances. Aussi, la position de l'auteur brazzavillois en ce qui concerne l'importance de l'apport de l'histoire à la littérature en général est-elle particulièrement édifiante. Pour ce dernier, si la littérature en s'inspirant de faits « *historiques n'a pas pour but d'interpréter ou d'apprendre l'histoire*, [elle] *peut au moins faire aimer celle-ci. Un peuple amnésique est un peuple esclave, colonisable*[251] ». Il faut ici rappeler que l'évocation de faits historiques par le dramaturge Bemba va principalement répondre à des enjeux d'ordre politiques et sociales. En effet, celui-ci, très vite, va saisir toute la consistance du matériau que lui offre l'histoire pour notamment mener à bien les missions d'édification, de désaliénation et de libération des populations congolaises et africaines. Aussi occupe-t-elle dès la fin des années 1960 une place prépondérante dans les projets théâtraux de l'auteur brazzavillois.

Si avec ses pièces *L'Enfer, c'est Orféo* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, Sylvain Bemba arrive à dresser le bilan peu reluisant des vingt premières années d'indépendance des pays d'Afrique subsaharienne, *Tarentelle noire et diable blanc* lui permet de surtout questionner les origines de l'indigence et de la dépendance des États d'Afrique subsaharienne vis-à-vis de l'ancienne métropole. Ainsi, en ayant pour matière première l'Histoire et le Noir africain dans l'histoire, celui-ci tentera de construire une œuvre théâtrale qui s'intéresse tant aux causes de la situation néo-coloniale des jeunes États subsahariens qu'à l'aspiration première des populations asservies.

[250] Guy Ossito Midiohouan, « Le Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 », art. cit., p. 56-57.
[251] Sylvain Bemba dans « Les Rêves portatifs de Sylvain Bemba. Entretien avec Sylvain propos recueillis par Marie-Léontine Tsibinda », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 101.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.1.2. De l'aliénation historique du Noir d'Afrique

Si en littérature le concept d'aliénation est le lieu de rencontre de divers domaines tels que la religion, la philosophie, la psychiatrie, et bien d'autres, toujours est-il que sa source reste philosophique et sa manifestation, sociale. Afin de la cerner, d'importants penseurs se sont livrés un réel combat théorique qui n'a pas été sans conséquence sur le plan politique. Intéressons-nous aux approches conceptuelles de quelques-uns d'entre eux.

Pour Friedrich Hegel, la dialectique du sujet et de l'objet est un moment pour l'affirmation de soi de tout homme et il l'a nommé « aliénation » :

> *La conscience de soi de la personne* [explique-t-il] *s'oppose à la conscience de l'essence, et dès lors l'esprit immédiat se brise en deux mondes, le monde de la culture et celui de la foi. Dans le monde de la culture, la personne abstraite doit se former elle-même pour devenir une personne concrète. Cette formation est le monde de l'aliénation, l'esprit se réalise par le renoncement de la personne — et inversement la personne obtient une réalité concrète et effective par cette aliénation d'elle-même.* […] *Au monde de l'aliénation s'oppose le monde de l'essence, le monde de la foi, mais la foi n'est pas libre de cette aliénation en tant qu'elle s'oppose. Le monde de la foi est une fuite de la réalité, « l'esprit qui est devenu étranger à soi-même dans le monde effectif se réfugie dans un objet qui concilie tout ce qui est opposition dans le monde réel, mais qui est lui-même opposé à un monde réel ».*[252]

Par ailleurs, le philosophe allemand fait une différence entre cette aliénation indispensable à la formation de la conscience humaine et une autre forme qui désigne l'état dans lequel l'homme devient totalement étranger à lui-même. L'illustration donnée par Hegel à ce niveau est la dialectique du maître (conscience indépendante) et de l'esclave (conscience dépendante)[253]. Dans cette dernière relation, le maître finit par perdre sa liberté et la confiance en lui-même à force de solliciter l'esclave. Désormais, il vit le monde comme un système fixé d'avance, comme un ensemble de choses devenues étrangères et oppressantes. Ainsi, le maître devient l'esclave de son esclave qui à son tour devient le maître de son maître.

D'un point de vue purement socio-historique et en relative contradiction avec Friedrich Hegel, Karl Marx affirme que l'aliénation est moins positive. Pour illustrer sa pensée, il s'intéresse aux conditions d'exploitation de l'ouvrier dans les collectivités humaines capitalistes de son époque :

> [E]*n quoi consiste l'aliénation du travail ?*
>
> *D'abord, dans le fait que le travail est extérieur à l'ouvrier, c'est-à-dire qu'il n'appartient pas à son essence, que donc, dans son travail, celui-ci ne s'affirme pas, mais se nie, ne se sent pas à l'aise, mais malheureux, ne déploie pas une libre activité physique*

[252] G.W.F. Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit* (1806-1807), tome 1, traduit Jean Hyppolite, Paris, Aubier Montaigne, 1941, p. 75.
[253] *Ibid.*, p. 167-171.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *et intellectuelle, mais mortifie son corps et ruine son esprit. En conséquence, l'ouvrier n'a le sentiment d'être auprès de lui-même qu'en dehors du travail et, dans le travail, il se sent en dehors de soi. Il est comme chez lui quand il ne travaille pas et, quand il travaille, il ne se sent pas chez lui. Son travail n'est donc pas volontaire, mais contraint, c'est du travail forcé. Il n'est donc pas la satisfaction d'un besoin, mais seulement un moyen de satisfaire des besoins en dehors du travail. Le caractère étranger du travail apparaît nettement dans le fait que, dès qu'il n'existe pas de contrainte physique ou autre, le travail est fui comme la peste. Le travail extérieur, le travail dans lequel l'homme s'aliène, est un travail de sacrifice de soi, de mortification. Enfin, le caractère extérieur à l'ouvrier du travail apparaît dans le fait qu'il n'est pas son bien propre, mais celui d'un autre, qu'il ne lui appartient pas, que dans le travail l'ouvrier ne s'appartient pas lui-même, mais appartient à un autre. De même que, dans la religion, l'activité propre de l'imagination humaine, du cerveau humain et du cœur humain agit sur l'individu. Indépendamment de lui, c'est-à-dire comme une activité étrangère divine ou diabolique, de même l'activité de l'ouvrier n'est pas son activité propre. Elle appartient à un autre, elle est la perte de soi-même.*[254]

Karl Marx esquisse ici sa conception de l'aliénation, laquelle fait que l'individu asservi au travail se sent dépossédé et incapable de dominer sa vie comme dans le cas de l'aliénation religieuse. Pour Marx, la plus néfaste de toutes les aliénations humaines, c'est bien l'aliénation économique qu'il qualifie comme étant « *celle de la vie réelle*[255] ». Il souligne que l'exploitation capitaliste en est la base. De ce fait, le socialisme à travers « *l'abolition positive de la propriété privée, l'appropriation de la vie humaine*[256] » devient pour lui la « voie » la plus à même de conduire à la désaliénation de l'homme.

À la lumière des analyses de ces deux éminents penseurs occidentaux que sont de Hegel et de Marx qui vraisemblablement se complète, l'aliénation peut être en partie perçu comme la dépersonnalisation de l'être humain par l'entremise de la religion et du système capitaliste. Force est de l'admettre, la situation du Noir africain en est une belle illustration dans la mesure où l'aliénation de ce dernier relève historiquement de l'esclavage et de la colonisation. Ainsi, Joseph Ki-Zerbo dans un article au titre assez évocateur, « L'Économie de traite en Afrique noire ou le pillage organisé (XVe-XXe siècle) », conclut ainsi son propos :

> *La colonisation aurait dû se justifier dès le départ par ses réalisations humaines. Elle ne le pouvait pas. Les aménagements idéologiques ne seront que des arguments a posteriori en vue de se donner bonne conscience. Oh ! masques combien tardifs ! En fait, durant plusieurs siècles, la colonisation a eu tout le loisir de montrer son vrai visage. Elle n'a pu qu'étaler son hideur congénitale. L'aide sociale qui l'a accompagnée parfois et qu'il faut saluer, ou bien elle doit être considérée à part au même titre que le soutien accordé de nos jours par un pays à un autre moins développé, c'est alors une œuvre de civilisation. Mais elle apparaît à peine dans la période que nous avons considérée. La colonisation en*

[254] Karl Marx, *Manuscrits de 1844 (économie, politique & philosophie)* [version numérique], Paris, Les Éditions sociales, 1972, p. 57.
[255] *Ibid.*, p. 82.
[256] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *tant que telle ? Une gigantesque machine d'aliénation s'exprimant au plan économique par un prélèvement massif de richesses.*[257]

En d'autres termes, le capitalisme selon Ki-Zerbo est à l'origine de l'aliénation historique du Noir africain comme cela fut le cas en Occident, si nous nous référons à Karl Marx pour qui il importe de rappeler que l'aliénation a également été idéologique. En ce qui concerne ce dernier aspect, il faut dire que l'écrivain et essayiste tunisien Albert Memmi dans *Le Portrait du colonisé* précédé du *Portrait du colonisateur* fonde sa conception du système colonial, et partant de l'aliénation, sur l'idéologie et néglige quelque peu l'économisme mis en avant par l'historien burkinabé Joseph Ki-Zerbo. Pour lui, la colonisation fut une entreprise de déshumanisation pure et simple, car toutes les valeurs et toutes les institutions propres aux peuples colonisés ont été sinon systématiquement détruites, du moins bafouées :

> *Enfin le colonisateur dénie au colonisé le droit le plus précieux reconnu à la majorité des hommes : la liberté. Les conditions de vie, faites au colonisé par la colonisation, n'en tiennent aucun compte, ne la supposent même pas. Le colonisé ne dispose d'aucune issue pour quitter son état de malheur : ni d'une issue juridique (la naturalisation) ni d'une issue mystique (la conversion religieuse) : Le colonisé n'est pas libre de se choisir colonisé ou non colonisé.*
> *Que peut-il rester, au terme de cet effort obstiné de dénaturation ? Il n'est sûrement plus un alter ego du colonisateur. C'est à peine encore un être humain. Il tend rapidement vers l'objet. À la limite, ambition suprême du colonisateur, il devrait ne plus exister qu'en fonction des besoins du colonisateur, c'est-à-dire s'être transformé en colonisé pur.*[258]

Abordant le problème de l'aliénation du colonisé dans le même ordre d'idée, le psychiatre et essayiste martiniquais Frantz Fanon pense que « *la mise en place du régime colonial n'entraîne pas pour autant la mort de la culture autochtone*[259] », avant de développer sa pensée en ces termes :

> *Il ressort au contraire de l'observation historique que le but recherché est davantage une agonie continuée qu'une disparition totale de la culture pré-existante. Cette culture, autrefois vivante et ouverte sur l'avenir se ferme, figée dans le statut colonial, prise dans le carcan de l'oppression. À la fois présente et momifiée elle atteste contre ses membres. Elle les définit en effet sans appel. La momification culturelle entraîne une momification de la pensée individuelle. L'apathie si universellement signalée des peuples coloniaux n'est que la conséquence logique de cette opération. Le reproche de l'inertie constamment adressé à « l'indigène » est le comble de la mauvaise foi.*[260]

Nous arrivons ainsi à la conclusion que l'aliénation culturelle est une arme, un moyen d'assujettissement et de domination. L'homme blanc qui l'a bien compris en a fait usage à

[257] Joseph Ki-Zerbo, « L'Économie de traite en Afrique noire ou le pillage organisé (XVe-XXe siècle) », in *Présence Africaine*, n° XI, 1956, p. 31.
[258] Albert Memmi, *Portrait du colonisé* précédé du *portait du colonisateur*, [Paris, Corrêa, 1957], Paris, Payot, 1973, p. 115-116.
[259] Frantz Fanon, *Pour la révolution africaine (écrits politiques)*, [Paris, François Maspero, 1964], Paris, La Découverte, 2001, p. 41-42.
[260] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

volonté depuis son premier contact avec le nègre. Aussi l'aliénation de celui-ci réside-t-elle dans l'imposition arbitraire des désirs et valeurs qui lui sont étrangers et l'impossibilité pour lui d'opérer un choix. Cela est d'autant plus vrai que Frantz Fanon rappelle que l'une des conséquences de l'aliénation est le fait pour un groupe dominé et asservi d'admettre que ses malheurs procèdent directement de ses propres caractéristiques raciales et culturelles :

> *Culpabilité et infériorité* [écrit-il] *sont les conséquences habituelles de cette dialectique. L'opprimé tente alors d'y échapper d'une part en proclamant son adhésion totale et inconditionnelle aux nouveaux modèles culturels, d'autre part en prononçant une condamnation irréversible de son style culturel propre.*[261]

C'est le cas spécifique des Subsahariens aliénés parce qu'infériorisés ou ayant fini par s'accepter comme inférieurs. De cette réalité, l'exemple le plus frappant est le fait par exemple que dans la société coloniale désaxée et altérée, l'avancement social fût (et ces comportements se perpétuent) lié à l'acceptation des idées et des comportements des maîtres ou des anciens maîtres.

Dans le théâtre de Sylvain Bemba, la mise en scène de l'aliénation du Noir africain ne se fait pas sans la volonté de le libérer. Le dramaturge congolais, parce que théâtralisant cette situation particulière, indique à celui-ci le chemin à suivre pour atteindre l'objet de sa quête : la liberté et le bien-être social. Aussi, l'une des particularités du théâtre bembien est qu'il prend en compte et questionne toutes les formes d'aliénation du Noir africain. Comme nous le mettrons en relief dans la suite de notre travail, il est généralement question chez Bemba de personnages et de héros entravés dans leur quête de liberté par plusieurs années de servitude et de colonisation.

I.1.3. La Problématique de la liberté

Le concept d'aliénation induit celui de liberté, les deux notions entretenant une relation manifestement dialectique. Peggy Avez dans son ouvrage *L'Envers de la liberté* insiste sur cette inter-dépendance historiquement située :

> *La mise au premier plan du concept d'aliénation par la philosophie et la psychologie sociales — qui en feront un concept majeur de la pensée du XXe siècle — coïncide avec cette impasse d'une fondation rationnelle* a priori *de la liberté, interdite par les faits. Les conditions ou situations matérielles de l'exercice de la liberté n'apparaissent plus comme des circonstances contingentes et des déterminations extrinsèques de la liberté elle-même : pour qu'une définition de la liberté soit encore plausible, elle doit valoir* a posteriori *et intégrer — d'une manière ou d'une autre — ses conditions réelles, donc sociales et historiques.* A contrario, *toute situation qui dépossède l'homme de sa liberté pourra être comprise comme aliénante. Stimulée par ce qui est massivement interprété*

[261] Frantz Fanon, *Pour la révolution africaine (écrits politiques), op. cit.*, p. 46.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *comme une défaite de la raison, cette attention ainsi portée à tout ce qui est pratiquement contraire à la liberté rend compte de l'extension de la pensée contemporaine de l'aliénation.*[262]

On comprend que la liberté précède l'aliénation autant qu'elle lui succède. De ce point de vue ces deux concepts sont comparables aux deux côtés d'une même pièce de monnaie. Intimement liés, ils parcourent et concernent les mêmes domaines et la définition de l'un ne peut se faire de façon efficace sans que l'on ne fasse appel à l'autre.

Dans *Le Petit Robert de la langue française* il est indiqué que le mot liberté signifie au sens étroit l'« [é]*tat,* [la] *situation d'une personne qui n'est pas sous la dépendance absolue de quelqu'un* » et au sens large la « [p]*ossibilité,* [le] *pouvoir d'agir sans contrainte*[263] ». Par ailleurs, plusieurs types de libertés sont à relever : la liberté naturelle, la liberté individuelle, la liberté civile, la liberté politique et enfin la liberté philosophique. Pour Montesquieu, chez qui la pensée politique est dominée par l'idée de liberté, toutes les libertés, à l'exclusion de la dernière citée, se condensent dans la « liberté politique » qu'il définit dans *De l'esprit des lois* comme « *le droit de faire tout ce que les lois permettent*[264] » au sein d'une communauté. Il opère en effet une distinction entre la liberté philosophique et la liberté politique. Pour lui, si la première « *consiste dans l'exercice de sa volonté, ou du moins* […] *dans l'opinion où l'on est, que l'on exerce sa volonté* », la seconde, elle, « *consiste dans sa sûreté ou du moins de l'opinion que l'on a de sa sûreté*[265] ». Dans son article de synthèse intitulé « La Liberté politique chez Montesquieu », Hichem Ghorbel en arrive à la conclusion suivante :

> *La liberté politique ne réside donc ni dans la participation à l'exercice du pouvoir ni dans la simple soumission à la loi. Elle consiste dans la sécurité des citoyens et dans leur certitude que leurs personnes, leurs familles et leurs biens sont protégés par l'État contre l'autorité inique de l'arbitraire.*[266]

Les libertés politique et philosophique, sinon se contrarient, du moins se complètent dans la mesure où la première qui est une liberté d'exécution se fonde sur la seconde, liberté de décision, pour se réaliser. Cette réalisation se veut indispensable à l'individu et à l'organisation de toute collectivité humaine, comme le relève d'emblée Jean-Jacques Rousseau dans les premières pages de son livre le *Contrat social* :

---

[262] Peggy Avez, *L'Envers de la liberté : Une approche historique et dialectique*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2017, p. 159.
[263] *Le Petit Robert : Dictionnaire Alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Nouvelle édition millésime 2017, p. 1452.
[264] Montesquieu cité par Hichem Ghorbel, « La Liberté politique chez Montesquieu », *DOGMA. Revue de philosophie et de science humaines* [en ligne], p. 2., Url : www.dogma.lu/pdf/HG-MontesquieuLiberte.pdf [consulté le 14 janvier 2020].
[265] *Ibid.*
[266] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *L'homme est né libre, et partout il est dans les fers. Tel se croit le maître des autres, qui ne laisse pas d'être plus esclave qu'eux. Comment ce changement s'est-il fait ? Je l'ignore. Qu'est-ce qui peut le rendre légitime ? Je crois pouvoir résoudre cette question.*
>
> *Si je ne considérais que la force, et l'effet qui en dérive, je dirais : « Tant qu'un peuple est contraint d'obéir et qu'il obéit, il fait bien ; sitôt qu'il peut secouer le joug, et qu'il le secoue, il fait encore mieux : car, recouvrant sa liberté par le même droit qui la lui a ravie, ou il est fondé à la reprendre, ou on ne l'était point à la lui ôter ». Mais l'ordre social est un droit sacré qui sert de base à tous les autres. Cependant, ce droit ne vient point de la nature ; il est donc fondé sur des conventions. Il s'agit de savoir quelles sont ces conventions. Avant d'en venir là, je dois établir ce que je viens d'avancer*.[267]

Cette analyse de Rousseau corrobore très exactement les *exigences principielles* de la liberté politique du moins au sens où l'entend Montesquieu. Un État a en effet l'obligation de garantir l'égalité et la légalité parce que ce sont là les conditions de la liberté du citoyen. À défaut, le désordre, la révolte et la ruine de la liberté de tous ne tardent pas à tout détruire. Le manque de justice de l'homme blanc et le respect par celui-ci du seul « *droit du plus fort*[268] » ont conduit à l'asservissement du Noir africain et de nombreux peuples à travers le monde. Le plus souvent, les désordres qu'ont entraînés l'esclavage et la colonisation avec leur cortège de résistances, de révoltes et de guerres sont la parfaite illustration des idées de l'intellectuel et homme de lettres genevois développées dans son ouvrage. La revendication de cette liberté-là a été le leitmotiv tout au long de la colonisation des auteurs noirs africains qui ont fait de la littérature le canal d'expression prioritaire de leurs idéologies politiques et de leurs rêves d'émancipation. Au lendemain des indépendances, cette liberté à nouveau ajournée à fait s'engager de plus belle plusieurs auteurs subsahariens dont, au Congo, l'auteur des *Rêves portatifs*.

Même s'il n'a pas connu physiquement l'esclavage, les violences des conquêtes d'occupation et les premières résistances face à la colonisation, Sylvain Bemba est bien le petit fils et l'arrière-petit-fils d'hommes et de femmes ayant fait l'expérience de ces trois grands bouleversements. D'ailleurs, l'année de sa naissance coïncide avec la fin de la

---

[267] Jean-Jacques Rousseau, *Du Contrat social ou principes du droit politique*, [Amsterdam, Michel Rey, 1762], Paris, Flammarion, 2001, p. 46.

[268] « *Le plus fort n'est jamais assez fort pour être toujours le maître, s'il ne transforme sa force en droit, et l'obéissance en devoir. De là le droit du plus fort ; droit pris ironiquement en apparence, et réellement établi en principe. Mais ne nous expliquera-t-on jamais ce mot ? La force est une puissance physique ; je ne vois point quelle moralité peut résulter de ses effets. Céder à la force est un acte de nécessité, non de volonté ; c'est tout au plus un acte de prudence. En quel sens pourra-ce être un devoir ? Supposons un moment ce prétendu droit. Je dis qu'il n'en résulte qu'un galimatias inexplicable ; car, sitôt que c'est la force qui fait le droit, l'effet change avec la cause : toute force qui surmonte la première succède à son droit. Sitôt qu'on peut désobéir impunément, on le peut légitimement ; et, puisque le plus fort a toujours raison, il ne s'agit que de faire en sorte qu'on soit le plus fort. Or, qu'est-ce qu'un droit qui périt quand la force cesse ? S'il faut obéir par force, on n'a pas besoin d'obéir par devoir ; et si l'on n'est plus forcé d'obéir, on n'y est plus obligé. On voit donc que ce mot de droit n'ajoute rien à la force ; il ne signifie ici rien du tout* », Jean-Jacques Rousseau, *Du contrat social*, *op. cit.*, p. 49-50.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

construction du Chemin de Fer Congo-Océan (C.F.C.O.), « *l'une des plus contestées aventures françaises en Afrique*[269] » qui entre 1921 et 1934 va causer la mort de près de 23 000 indigènes[270] soumis au travail forcé. C'est dans un Moyen-Congo, colonie française, soumis au régime de l'indigénat comme dans la plupart des territoires de l'empire que va grandir Sylvain Bemba, lieu d'une politique législative particulièrement déshumanisante présentée en ces termes par Isabelle Merle :

> *Le régime de l'indigénat, connu aussi sous le nom de code de l'indigénat ou réduit à la simple expression d'indigénat est parmi les dispositifs juridiques attachés à l'Empire colonial français, celui qui a probablement le plus fortement marqué la mémoire des colonisés. Aujourd'hui encore, on peut trouver, dans le discours de représentants de pays anciennement dominés par la France, l'évocation de l'indigénat pour rappeler l'esprit et les pratiques d'une époque marquée par la violence, l'injustice, l'humiliation*.[271]

L'esclavage (indirectement) et la colonisation ont laissé des empreintes dans la mémoire de l'auteur brazzavillois, des souffrances telles qu'il a été saisi comme tous les Subsahariens d'une grande foi en l'avenir à la proclamation de l'indépendance de son pays. Les premières manifestations du néo-colonialisme vont amener Sylvain Bemba à s'inscrire dans une nouvelle lutte pour les libertés des populations congolaises et africaines. Les pièces de théâtre de ce dernier portent ainsi en elles les premières traces de ce combat et la quête de liberté apparaît comme le thème majeur qui parcourt son œuvre dramatique durant toute la décennie 1970.

La mise en scène de l'aliénation et sa dramatisation sont intimement liées à la quête de liberté chez l'auteur brazzavillois. En choisissant de s'exprimer par la scène, Sylvain Bemba veut s'adresser aux nouvelles classes laborieuses congolaises et africaines. Il espère que son langage théâtral saisissable par tous arrivera à galvaniser ce public. Afin de réussir cette mission, il puise dans l'histoire, les mœurs et les légendes de l'Afrique noire. Le recours à ces éléments et ressources identitaires dans l'élaboration de ses pièces s'inscrit dans une perspective précise : inviter les populations subsahariennes néo-colonisées à sortir de leur passivité voire de leur immobilisme, à s'insurger contre l'injustice et à exiger de la classe dirigeante l'amélioration de leur condition de vie. Il veut surtout leur donner une conscience claire de leur évolution vis-à-vis du chemin parcouru jusqu'à l'indépendance, mais surtout de leurs capacités à pouvoir lutter pour le changement.

---

[269] Philippe Moukoko, *Dictionnaire général du Congo-Brazzaville, op. cit.*, p. 82.
[270] *Ibid.*
[271] Isabelle Merle, « De la *"*législation*"* de la violence en contexte colonial. Le régime de l'indigénat en question », *Polix*, vol. 17, n° 66, 2004, p. 137.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.2. Liberté et aliénation dans le théâtre de Sylvain Bemba

Le théâtre au Congo connaît au tournant des années 1970 un essor et une vulgarisation importante. Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita rappellent à cet effet que « [l]*es années soixante-dix voient la montée du volontarisme militant. Le théâtre se met "au service du peuple". Il est sommé (insidieusement ou non) de "combattre l'impérialisme et ses valets locaux"*[272]. » Comme les pièces du corpus de cette étude, notamment *L'Enfer, c'est Orféo* ; *Tarentelle noire et diable blanc* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* de Bemba, *L'Europe inculpée* d'Antoine Letembet-Ambily, *Le Président* de Maxime N'Débéka, *Le Zulu* de Tchicaya U Tam'si ou encore *Je soussigné cardiaque* de Sony Labou Tansi dénoncent les effets visibles d'un néo-colonialisme grandissant dans les États africains.

Expression de sa vision du monde et de ses rêves pour l'Afrique et pour le Congo, l'œuvre théâtrale de Bemba à l'instar de celles des dramaturges de la phratrie se veut profondément militante. La vulgarisation de la culture, l'édification politique et idéologique de l'Africain constitue son ressort. Une approche qui répond à une volonté manifeste de l'auteur, celle d'émanciper son compatriote de toutes les entraves liées à la situation de dépendances et d'indigence dans laquelle il a été installé du fait de l'esclavage colonial. Également populaires, les pièces de Sylvain Bemba le sont aussi bien par l'origine de ses personnages, de ses thèmes que par ceux à qui elles sont destinées. C'est le Congolais lambda, le Subsaharien moyen, le petit peuple qu'il veut libérer. Pour atteindre son objectif, il s'adresse directement à lui afin d'amener les uns et les autres à se débarrasser de tous les complexes susceptibles de les empêcher de se voir Hommes avant de se considérer comme Noirs et anciens colonisés. En dramatisant le processus d'aliénation des Noirs africains, Sylvain Bemba veut hâter la prise de conscience de ses compatriotes. À travers son théâtre il veut que ceux-ci parviennent à comprendre que l'ancien maître blanc, le colon, a tout orchestré pour le maintenir hors de l'humanité afin de mieux l'exploiter. Et, que même avec les indépendances, l'idéologie coloniale continue son chemin. Lui faire comprendre que pour maintenir le peuple et l'exploiter à merci, des *leaders* politiques africains sont utilisés et pas des moindres : ce sont les nouveaux dirigeants et la plupart d'entre eux sont à la solde de l'ancien maître, s'ils ne sont pas personnellement avides de pouvoir. Toutes ces réalités suscitent les questions suivantes : comment Sylvain Bemba théâtralise-t-il la liberté et l'aliénation du Noir africain dans son œuvre dramatique ? Et, comment de sa situation d'aliéné, ce dernier cherche-t-il à conquérir sa liberté totale et définitive ?

[272] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française, op. cit*., p. 293.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Notre contribution au décryptage des pièces du corpus n'a d'autre dessein que de montrer la façon dont Sylvain Bemba stigmatise l'idéologie coloniale qui a fait du Noir africain un sous-homme, un être inférieur, un lâche manipulable et exploitable. Nous verrons que, chez lui, la théâtralisation de la dépersonnalisation des Africains vise avant tout à faire des propositions pour les libérer de toutes les estampilles accumulées au cours des siècles, leur permettre de rêver et de lutter tant qu'hommes libres.

I.2.1. De la dépendance économique

Les réels enjeux des expéditions coloniales menées dès la fin du XVIIIe siècle par la France et bien d'autres pays d'Europe ne sont aujourd'hui qu'un secret de polichinelle, et le célèbre *Discours sur le colonialisme*[273] d'Aimé Césaire l'illustre parfaitement. La colonisation en son principe n'a pas été une mission civilisatrice et encore moins une entreprise altruiste. D'ailleurs, pour le poète et intellectuel insulaire toute la violence qui l'a sous-tendue trouve sa légitimation dans une « *hypocrisie collective* » se résumant en deux « *équations malhonnêtes : christianisme = civilisations ; paganisme = sauvagerie*[274] ». Louis Joubert dans son article « Le Fait colonial et ses prolongements » insiste sur cette hypocrisie du colonisateur « *qui justifiait par des principes humanitaires une exploitation pure et simple*[275] ». La motivation économique reste en effet la seule et véritable raison des expéditions coloniales. Les territoires conquis vont constituer des sources importantes de matières premières pour les grandes industries européennes — nous sommes en plein développement industriel — et les « indigènes » trouvés sur place, vaincus et réduits en esclavage, servent de main-d'œuvre bon marché. Rappelant de façon imagée la violence de ces conquêtes, l'un des personnages-narrateurs de Sylvain Bemba déclare : « *Devant l'indocilité conjugale de nos populations, le boa dut faire appel à de forts contingents de vipères miliciennes dardant le venin de leurs fusils chassepot ou leurs mousquetons*[276]. »

---

[273] « *Cela revient à dire que l'essentiel est ici de voir clair, de penser clair, entendre dangereusement, de répondre clair à l'innocente question initiale : qu'est-ce en son principe que la colonisation ? De convenir de ce qu'elle n'est point ; ni évangélisation, ni entreprise philanthropique, ni volonté de reculer les frontières de l'ignorance, de la maladie, de la tyrannie, élargissement de Dieu, ni extension du droit ; d'admettre une fois pour toutes, sans volonté de broncher aux conséquences, que le geste décisif est ici de l'aventurier et du pirate, de l'épicier en grand et de l'armateur, du chercheur d'or et du petit marchand, de l'appétit et de la force, avec, derrière, l'ombre portée, maléfique, d'une forme de civilisation qui, se constate obligée, de façon interne, d'étendre à l'échelle mondiale la concurrence de ses économies antagoniste* », Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de : *Discours sur la Négritude*, *op. cit.*, p. 9.

[274] *Ibid*, p. 10.

[275] Louis Joubert cité par Georges Balandier, « La Situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 11, Paris, Les Presses universitaire de France, 1951, p. 50.

[276] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 22-23.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Dans ces conditions, les colonies étant créées dans l'intérêt exclusif de la métropole, le colonisé, totalement soumis, ne pouvait prétendre à quelque forme d'indépendance sans courir le risque de se faire sévèrement punir par l'administration coloniale. Le code de l'indigénat qui, selon Gilbert Doho, « *fut une simple reprise du Code noir promulgué par le roi Soleil*[277] » témoigne de cette dépendance matérielle et économique du Noir africain vis-à-vis du maître blanc. Ce conditionnement de l'ensemble des populations locales tel que le dépeint Sylvain Bemba dans son théâtre est à l'origine de l'indigence des États africains. Ainsi, que ce soit sur les plans individuel ou collectif, la dépendance économique de ses pays au sud du Sahara apparaît comme l'un des thèmes majeurs dont traite le dramaturge dans ses productions théâtrales.

I.2.1.1. Au niveau individuel

Sylvain Bemba avec *Tarentelle noire et diable blanc* se penche « *sur la douloureuse histoire de son peuple livré aux "compagnies concessionnaires"*[278] ». On peut le dire, c'est l'impérialisme colonial fondé précisément sur l'exploitation des indigènes qui y est interrogé, comme le souligne Caya Makhélé :

> *Théâtre de restitution* […] Tarentelle noire et diable blanc […] *situ*[e] *au niveau de l'apologue à travers une action qui voyage des comptoirs de traite aux années trente, montrant comme l'âme d'un peuple fut aliénée. Une mise en garde aux multiples aliénations d'aujourd'hui.*[279]

Toute l'intrigue de la pièce est ainsi bâtie sur l'exploitation pure et simple des Noirs africains et plus exactement sur l'inhumanité des politiques mis en place par le colon pour organiser méthodiquement l'asservissement des populations congolaises. Bemba a conçu sa pièce comme un moyen d'exposer les méfaits de la colonisation et plus particulièrement l'aliénation de l'indigène par l'entremise du capitalisme européen.

La pièce commence en 1890 dans un petit village congolais « *où l'animation ne manque pas, bien que tous les étals soient curieusement vides*[280] ». Les personnes présentes sur ce marché sont en réalité les esclaves d'un homme blanc, un commerçant italien qui détient leurs âmes, Monsieur Faustino. Premières victimes de la conquête militaire de la région lancée par l'homme blanc, ces indigènes dépossédés de leurs terres, chassés de leurs

[277] Gilbert Doho, *Le Code de l'indigénat ou le fondement des États autocratiques en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 28.
[278] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 126.
[279] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre librairie,* n° 92-93, art. cit., p. 98.
[280] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 27.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

villages et réduits à la misère se sont retrouvés à marchander ce qu'ils avaient de plus précieux pour obtenir un confort dont ils ne jouiront jamais. En effet, tous ont été dupés par Monsieur Faustino qui, pour pouvoir tout en douceur les asservir, leur a promis *« monts et merveilles* ». Arrivé dans ce village conquis par l'homme blanc, un des personnages principaux de la pièce, Ibouanga, mis pourtant en garde par une victime du « *diable blanc* », perdra en plus de son âme celles de tous les membres de sa famille :

> *UN BADAUD*, prenant à part Ibouanga. — *Tu es étranger dans ce village. Écoute-moi, décampe à toute vitesse et ne reviens plus dans ce marché, sinon tu perdrais ton âme à tout jamais.*
>
> *IBOUANGA*, méchamment. — *En quoi cela te regarde-t-il ?*
>
> *LE BADAUD. — Tous ceux que tu vois ici dans ce marché ont vendu leur âme. Nous nous sommes laissé avoir. Mais tu sais bien qu'une calebasse dans laquelle se trouvait du vin de palme garde toujours un certain dépôt de cette boisson. De même, une personne vidée de son âme conserve au fond d'elle-même comme une sorte de sédiment de sa conscience qui lui reproche sa déchéance à chaque instant. À nous aussi, cet homme a fait miroiter monts et merveilles, mais aucun de nous n'a pu avoir ni celles-ci ni ceux-là.*
>
> *IBOUANGA*, faisant de la main un geste d'impatience. — *Passe ton chemin, et laisse-moi faire mon choix tout seul. Mon âme est déjà attirée vers ce mât. Elle vibre déjà aux couleurs de ces objets si brillants qu'il me tarde d'avoir en ma possession. Qui d'entre nous n'a pas rêvé de devenir un Blanc, de se débarrasser de son enveloppe comme le fait le serpent afin d'entrer dans une peau neuve ?* [281]

Le drame dans cette scène exploitée par le dramaturge comme moyen de déplorer la naïveté de l'indigène et de relever l'hypocrisie du colon, c'est que la domination étrangère qui a plongé le peuple dans un état de misère à faire naître chez celui-ci une réelle vénération de son bourreau. En effet, outre les derniers mots employés par Ibouanga qui permettent à Sylvain Bemba d'insister sur ce fait, les paroles d'un des proches esclaves de Monsieur Faustino, Le Crieur, sont bien plus significatives :

> *LE CRIEUR. — Mais pas du tout. Tu fixes toi-même le prix, puis la somme t'est versée, à condition, naturellement, que tu remettes le petit récipient contenant ton âme. Donnant, donnant. Quant à parler de sorciers, oublies-tu que nos dieux et nos idoles sont morts ? D'ailleurs, mon maître est lui-même plus puissant que tous nos sorciers réunis.*[282]

S'il est question de rétribution dans les propos de ce personnage, force est de constater un véritable flou sur les modalités de paiement et la réelle valeur des objets échangés. Peut-être parce qu'il est demandé à l'indigène un gage hors de prix : la perte de « *son âme, c'est-à-dire*

[281] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 32-33.
[282] *Ibid*., p. 31.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

de sa culture, ses traditions, son histoire, tout ce qui fait son originalité[283] ». Ainsi, le dramaturge fait ressortir le cynisme du commerçant blanc qui en échange de pacotille arrache aux indigènes ce qui fait d'eux des hommes, avant de les réduire en esclavage. Vidés de leurs âmes, ces esclaves sont condamnés à travailler dans l'espoir de posséder des objets totalement inutiles tels que « *des bouteilles de vin, d'absinthe, parfums, mouchoirs, cravates, tricots, miroirs ainsi que d'autres articles tels que la "civilisation"*[284] ». Le pacte signé par les indigènes avec Faustino n'est pas sans rappeler le « pacte avec le diable » contracté par le vieux Docteur Faust dans les célèbres pièces éponymes de Goethe. En effet, Bemba qui connaissait ces œuvres théâtrales du dramaturge allemand s'en est inspiré dans l'élaboration de sa pièce *Tarentelle noire et diable blanc*. Une dernière situation que met très précisément en lumière cette analyse de Ange-Sévérin Malanda :

> *Sylvain Bemba se réfère souvent aux écrits de Goethe. Certains estimeront sans doute que ce recours est anecdotique, anodin, « insignifiant ». Nous pensons au contraire que ce même recours est crucial, significatif — il est méthodique, stratégique* […]. *Dans le premier Faust de Goethe, le pacte de Faust avec Méphistophélès est un pacte magique, diabolique.* […] *Les récits et les pièces de théâtre de Sylvain Bemba (re)constituent une typologie des personnages, une typologie des formes d'agression et une typologie des systèmes de lecture.*[285]

On peut dès lors remarquer que si chez Goethe, Faust est la victime qui vend son âme au diable Méphistophélès, chez Bemba il y a inversion de fonctions et de personnages dans la mesure où Faustino — le suffixe « ino » fait ici songer à la langue espagnole et sa valeur de diminutif — « petit Faust », le Faust bembien devient lui le diable « blanc » qui rachète les âmes des Noirs africains qu'il gruge et aliène.

Si détenir la civilisation est pour l'indigène, comme le précise par la suite Le Crieur à Ibouanga, le seul moyen de ne plus être un sauvage, mieux d'être l'égal du Blanc, la mise en place d'un impôt de capitation au nom de la civilisation dans la seconde partie de la pièce finit de rappeler au lecteur-spectateur que toutes ces promesses relèvent de la duplicité du colon. Dans son ouvrage *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires 1878-1930*, Catherine Coquery-Vidrovitch dès les premières lignes du chapitre consacré à ce versement pécuniaire obligatoire imposé aux indigènes dans tout l'empire colonial français, le définit en ces termes :

> *L'impôt élaboré par les services du Ministère, en parfait accord avec l'Union Congolaise Française, Syndicat des Sociétés concessionnaires, fut conçu comme l'instrument*

[283] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 126.
[284] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 32.
[285] Ange-Sévérin Malanda, « L'Œuvre de Sylvain Bemba », in *Présence Africaine*, n°130, 1984, p. 100.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *nécessaire à la mise en route du système. Les deux mesures allaient de pair ; leur action conjuguée devait aboutir au développement économique du pays : au concessionnaire de tirer ses bénéfices du caoutchouc et de l'ivoire ; à l'Africain, tenu de verser une taxe à l'Administration, de récolter ces produits afin de se procurer la somme nécessaire. Chacun y trouverait son compte : la colonie percevrait des ressources supplémentaires ; le commerçant y gagnerait de la main-d'œuvre et des produits ; quant à l' « indigène », il prendrait de ce fait le « goût du travail » qui lui faisait défaut ; il pourrait alors satisfaire progressivement, par ses gains supposés, des besoins grandissants ; ainsi parviendrait-il à s'insérer enfin dans le monde économique moderne.*[286]

Cet aperçu des principes fondamentaux de l'impôt de capitation met en relief toute la cruauté qui le caractérise. En effet, l'indigène doit travailler pour le colon comme un forçat afin d'obtenir un salaire qui lui permet dans le meilleur des cas de continuer à travailler sans craindre une punition corporelle ou une amende à verser à l'administration. Esclave sans âme devenu collecteur de sang pour son maître blanc Faustino, Ibouanga devenu le fruit cette aliénation trouve des circonstances atténuantes à la dépendance économique de l'indigène :

> *IBOUANGA. — Approchez donc ! N'ayez pas peur ! Celui qui donne un peu de son sang jusqu'à en remplir cinq de ces flacons reçoit un pata. Un franc par flacon. N'est-ce pas une aubaine ? Depuis que le commandant blanc de Mossendjo réclame cinq francs par personne, que ne faisons-nous pas pour nous permettre d'attendre la prochaine saison sans crainte de rencontrer le terrible milicien ? Certains d'entre vous vont faire la récolte des noix de palme pour essayer d'obtenir, avec le produit de la vente, les cinq francs de l'impôt. D'autres courent des dangers en allant dans la forêt pour y recueillir les larmes de la liane, larmes que l'on peut vendre un bon prix, mais à quels risques ! On peut rencontrer, soit un serpent, soit une panthère mangeuse d'hommes terrorisant la région, alors qu'ici, vous n'avez que votre sang à vendre.* [287]

L'image qui se dégage des paroles d'Ibouanga est assez saisissante. Le colonisé ne pourra payer ses impôts qu'au prix du sang, le sien, vendu au commerçant italien Faustino ou versé dans les champs d'exploitants européens. L'image est d'autant plus forte qu'elle permet de comprendre que le choix, qui en réalité n'en est pas un, est ici personnel et non collectif. Dans un cas comme dans l'autre, l'indigène s'aliène au profit de l'enrichissement du colonisateur et tout est mis en œuvre pour l'y maintenir. D'ailleurs, pour l'un des narrateurs de la pièce, cette aliénation « économique » individuelle atteint son point culminant lorsqu'au cours de la construction du Chemin de Fer Congo-Océan celle-ci mue en une aliénation collective :

> *L'AUTRE. — Le chemin de fer marque le triomphe de la colonisation au Congo, car il crée un marché du travail pour la première fois. Ce que n'ont pu faire ni la force militaire ni les sociétés concessionnaires, la force des choses va le réaliser ; la force des choses ce sont les conditions créées par les prestations forcées, l'enfer du portage, l'exode frénétique, la grande famine des années vingt, la désorganisation totale de la famille, des clans et des tribus, l'effritement des liens communautaires traditionnels.*

[286] Catherine Coquery-Vidrovitch, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires 1898-1930,* Tome 1, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001, p. 117.
[287] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc, op. cit.,* p. 56-57.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Comme l'a vu un grand penseur dans l'histoire mondiale du capitalisme à l'époque de l'impérialisme, la construction du chemin de fer a été l'agent principal de la servitude économique et politique des pays dominés par les puissances coloniales, que ce soit en Amérique, en Asie ou en Afrique.*[288]

Le propos repris de son personnage montre bien que le dramaturge Bemba conçoit la colonisation comme un acte inique, un abus méticuleusement organisé, qui trouve ses origines dans le profit et les intérêts pécuniaires des colonisateurs. Aussi cette entreprise impérialiste a clairement été menée au désavantage du colonisé ravalé au rang de bête, asservi et conditionné pour être dépendant du maître blanc. Nul hasard si Makhily Gassama considère avec du recul que « *l'idéologie coloniale, qui nous paraît tantôt faussement généreuse, manipulatrice, tantôt hideusement cruelle, raciste, était scientifiquement élaborée, structurellement solide*[289] ».

Avec Bemba, on comprend que la colonisation n'a pas seulement détruit l'âme du Noir africain, elle a surtout réussi à préparer l'après-colonisation en créant les conditions de sa servitude économique. Exploité au tournant du XXe siècle, le colonisé au lendemain des indépendances a l'illusion d'être le propriétaire de ses biens et de sa destinée ; il ignore que tout a été mis en place pour l'appauvrir davantage et faire de lui un indigent, exploitable à merci et dépendant économiquement de l'ancienne métropole, et dorénavant d'autres grandes puissances occidentales.

I.2.1.2. Au niveau étatique

Si l'histoire *immédiate* de l'Afrique constitue très souvent la toile de fond des œuvres de Sylvain Bemba, c'est principalement parce qu'elle permet à l'écrivain de crier son indignation face à la grande détresse des populations de ce continent qui « *est enfin, semble-t-il, dirigé* […] *par ses propres enfants*[290] ».

Frantz Fanon, dans son ouvrage *Les Damnés de la terre* publié pour la première fois en 1961, présente l'indépendance comme le préalable essentiel à l'établissement d'une nation par un peuple libre ou considéré comme tel : « *L'indépendance* [écrit-il] *n'est pas un mot à exorciser, mais une condition indispensable à l'existence des hommes et des femmes vraiment libérées, c'est-à-dire maître de tous les moyens matériels qui rendent possible la transformation radicale de la société*[291]. » L'indépendance des pays africains au sud du Sahara

[288] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 78.
[289] Makhily Gassama, « Avant-propos », in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique*, Makhily Gassama (dir.), Paris, Philippe Rey, 2010, p. 13.
[290] Makhily Gassama, « Avant-propos », in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique*, art. cit., p. 9.
[291] Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, (1961), Paris, La Découverte, 2002, p. 297.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

devient l'exception qui confirme la règle énoncée par l'essayiste martiniquais. En effet, ces derniers qui, au moment de la colonisation, se trouvent dans une situation d'assujettissement extrême sont pendant les indépendances loin d'être dirigés par des populations libres et souveraines. Les soleils des indépendances n'ont pas apporté la lumière espérée sur ces États politiquement indépendants, mais dont l'économie reste entièrement contrôlée de l'extérieur :

> [L]*es dirigeants des États néo-coloniaux tirent leur autorité non pas de la volonté des peuples, mais du soutien qu'ils obtiennent de leurs maîtres. Ils n'ont donc guère intérêt à développer l'instruction, ou à renforcer le pouvoir de négociation de leurs ouvriers travaillant pour des firmes étrangères, à faire enfin la moindre démarche qui pourrait nuire au schéma commercial et industriel que le néo-colonialisme entend préserver. L'« aide » est donc pour un État néo-colonial simplement un crédit doué d'un mouvement de va-et-vient, payé par le maître néo-colonialiste, passant par l'État néo-colonial, et revenant au maître sous forme de bénéfices accrus.*[292]

Ces observations de Kwame Nkrumah sont d'autant plus vraies que les masses populaires africaines vont malgré les indépendances avoir des conditions de vie tout aussi ignominieuses et dépersonnalisantes que celles qu'elles ont connues tout au long de la période coloniale. Désormais gouvernés par les élites locales, les jeunes États africains ne seront pas moins dépendants économiquement qu'ils ne l'ont été sous la tutelle impérialiste de l'Occident.

Deux pièces du corpus témoignent de la dépendance financière des pays africains et de ce qu'elle occasionne en termes d'effets pernicieux sur les populations africaines au lendemain des indépendances. Ce sont *L'Enfer, c'est Orféo* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête.* Dans la première pièce citée, Sylvain Bemba traite compendieusement de la question, mais arrive tout de même à faire observer deux formes de dépendances dans ces États souverains. Une première qui subordonne économiquement le petit peuple aux dirigeants et une seconde qui montre des dirigeants africains, détenteurs du pouvoir d'État, dépendants de l'ancien maître. Dans la seconde pièce citée, le dramaturge traite en long et en large d'un phénomène dont la naissance et les effets se veulent étroitement liés à l'appauvrissement et au sous-développement des États africains : la corruption[293].

L'Enfer, c'est Orféo laisse voir un pays d'Afrique de l'Ouest, le Sénégal qui, à l'instar de tous les États subsahariens indépendants, a une élite locale à la tête de ses institutions. Dans cette Afrique mise en scène par Sylvain Bemba, une grande partie de la population vit

[292] Kwame Nkrumah, *Le Néo-colonialisme. Dernier stade de l'impérialisme, op. cit*., p. 14.

[293] « *Plus que la peste hier et le sida aujourd'hui, la corruption tue. Pour parler clair, en détournant à leur profit l'argent public, en méprisant, au-delà de toute décence, l'intérêt général, de nombreuses élites du Tiers monde doivent être tenues pour responsables, au moins partiellement, de la misère dans laquelle croupissent au moins deux milliards d'êtres humains. Par un enchaînement pervers et souvent mécanique, la corruption est devenue l'un des facteurs essentiels du sous-développement. Traitée généralement à la rubrique 'faits divers', elle devrait, dans certains cas, passer à celle des 'crimes contre l'humanité'* », Pierre Péan, *L'Argent noir*, Paris, Fayard, 1988, p. 9.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

en dessous du seuil de pauvreté. Une situation qui n'est d'ailleurs pas ignorée des gouvernants. Dès la première scène de la pièce, un échange entre deux personnages appartenant au cercle très restreint des « privilégiés » permet au lecteur-spectateur de s'imprégner de cette réalité :

> *MAMADOU DIOUF*
> *Si je n'entreprends pas le siège de cette nouvelle cité, un autre le fera à ma place. Autant que je le fasse. Elle est belle la vie.*
>
> *ORFEO*
> *Belle pour nous les privilégiés. Au temps de l'indépendance, nous sommes allés négocier pour le pouvoir au milieu du pont. Et puis, nous nous sommes coupés des masses qui attendent sur le rivage. Tu disais tout à l'heure que tout le reste n'a pas d'importance. Tout le reste s'appelle non-assistance aux populations qui attendaient de notre accession au pouvoir leur passage sur le banc du bien-être. Mais nous ne leur avons pas renvoyé le bac.*
>
> *MAMADOU DIOUF* (Pensif.)
> *Si je pouvais avoir mon nouveau smoking avant samedi ? J'ai déjà reçu l'avis d'expédition. Tu verras mon cher, un amour de smoking qui vous fera pâlir d'envie.*
>
> *ORFEO* (S'animant.)
> *Tout le reste, c'est ce peuple qui ne veut plus rester dans un état animal et qui aspire lui aussi au progrès. Nous que l'on appelait avec emphase la génération des sacrifiés, nous qui avons préféré être la génération des jouisseurs, nous qui avons trahi, nous n'avions pas prévu cela. Hier, les masses applaudissaient le spectacle d'une fortune égoïstement dépensée. Aujourd'hui, elles haïssent ce spectacle en pensant à leur état de privation permanente.*[294]

On assiste, avec ce dialogue, à une sorte de « coq à l'âne » dans lequel l'interlocuteur d'Orféo tient des propos loin d'être des réponses aux répliques du premier. Toutefois, à travers l'attitude de l'un et les propos de l'autre, c'est un éclairage qui est jeté par le dramaturge sur le dénuement total dans lequel moisissent les populations. En effet, la situation précaire de la masse laborieuse est bien connue par Mamadou Diouf. Mais, s'il ne semble pas prêter attention aux dires de son interlocuteur, c'est surtout parce qu'il a des amis dans le gouvernement. Ceux-ci, comme il le déclare fièrement, lui viennent en aide quand il est financièrement en difficulté :

> *(Entre un homme accompagné d'une femme.)*
> *MAMADOU DIOUF*
> *Tiens, voilà Paul, le ministre, avec une nouvelle maîtresse. Impossible de l'avoir au téléphone. Un vieux copain de collège à qui je peux soutirer de l'argent quand je suis fauché. Mais il a pris la fâcheuse manie de mettre entre lui et les potes une distance respectable constituée par les secrétaires qui répondent invariablement « Monsieur le Ministre est occupé ».*[295]

[294] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 14-15.
[295] *Ibid.*, p. 15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Bien qu'il ait l'illusion de bénéficier des avantages du système, cette réplique montre que Mamadou Diouf est et restera un éternel assisté. Ouvrier d'un certain rang, celui-ci est le symbole de ce petit peuple qui, malgré de gros efforts en tant qu'employé dans des entreprises occidentales ou appartenant à l'État, perçoit un salaire qui ne lui permet pas de vivre décemment. Comme le remarque avec ironie un des personnages de la pièce : « *Messié Mamadou Diouf* […] *lui il fait la vie et il est pourri de dettes*[296]. » Aussi l'image d'un Mamadou Diouf soutirant de l'argent à son « copain » ministre parce que très souvent « fauché » renvoie-t-elle métaphoriquement à ce peuple africain indigent et endetté dépendant économiquement de dirigeants et attendant de l'aide matérielle de ceux-ci. Par ailleurs, du haut de son statut de représentant syndical Mamadou Diouf est aussi le symbole d'une nouvelle bourgeoisie africaine issue des indépendances :

> *Cette classe formée essentiellement « d'intellectuels, de fonctionnaires, de représentants des professions libérales et des cadres de la police et de l'armée ». C'est une bourgeoisie artificielle, ne comprenant pas de « capitalistes bourgeois » capables de développer un monde des affaires africain, puisque « le pouvoir colonial avait découragé toute tentative locale d'entreprise privée ». Cette bourgeoisie « compradore » sert les intérêts impérialistes en Afrique et s'enrichit en bénéficiant des retombées plus ou moins substantielles du système capitaliste mondial*.[297]

On comprend mieux le comportement adopté par le syndicaliste face à un Orféo dénonçant l'irresponsabilité et l'égoïsme de cette nouvelle bourgeoisie vis-à-vis de la misère du peuple. Un état de fait sur lequel veut insister le dramaturge avec un échange mettant en scène des ouvriers au chômage :

> *UN TROISIÈME.*
>
> *Je trouve que tu exagères un peu. C'est bien vrai qu'un syndicaliste comme Mamadou Diouf donne un mauvais exemple à la classe ouvrière. Avec les gars comme ça qui mènent une vie de luxe, les exploiteurs seront toujours gagnants à tous les coups. La fable du corbeau et du renard à l'envers. Le Renard est celui qui pille notre fromage. Des types comme Mamadou sont les corbeaux dont on flatte l'appétit grossier et qui finissent par laisser tomber le fromage. Mais nous avons quand même des dirigeants honnêtes. Papa Traoré, par exemple jamais un scandale. Quand il chauffe les patrons, c'est jusqu'au bout, c'est kif-kif.*
>
> *L'INTERPELLÉ.*
>
> *Non, mon cher, je n'exagère pas. Un papa Traoré finira comme les autres. On lui offrira un voyage d'études à l'étranger. On lui fourrera de jolies femmes dans les jambes. Et puis, regarde la maison qu'il a.*
>
> *LE TROISIÈME. (Indigné)*
>
> *Ah non ! Cela devient de l'envie. Mais cette maison, il l'a construite avec la sueur de son front. Il a fait de l'épargne. Toi et moi, nous pouvons en faire autant. Qu'est-ce que nous*

[296] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 25.
[297] Thécla Midiohouan, « Les Intellectuels africains : aliénation et dépendance », in *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 28, n° 87, 1990, p. 224.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

faisons en ville ? La radio a déjà diffusé des appels du ministre du Travail chargé de la Jeunesse et même des appels du Président, invitant les jeunes comme nous revenir à la terre.

L'INTERPELLÉ
Va à la compagne si ça t'intéresse. Moi je reste ici, même si je sais qu'il n'y a pas plus de travail.

L'AUTRE
Dans ce cas, respecte au moins ceux qui travaillent.[298]

Dans cette séquence, le dramaturge invite d'une certaine façon les uns et les autres, notamment les Africains, à ne pas tomber dans la critique facile, mais à rester le plus objectifs possible. Au demeurant, il reste convaincu que la classe dirigeante africaine compte en son sein des hommes et des femmes qui tentent de travailler pour l'amélioration des conditions de vie des populations les plus démunies. Toutefois, Bemba ne manque pas de souligner par la voix d'un de ses personnages la triste réalité en ce qui concerne le pouvoir d'achat des classes moyenne et laborieuse africaines :

UN APPRENTI
Les grands messieurs, il prend la place des Blancs, mais il n'a pas les moyens des Blancs, sauf les gros français à la bouche. […]
Gros français, mais petits billets. Qui achète les légumes de nos jardiniers ? Le blanc. Qui achète les peintures de nos peintres ? Le blanc. Qui achète les travaux de nos sculpteurs ? Le blanc.[299]

De cette dernière constatation, il ressort, on peut le dire, une vision globale de la situation économique de l'Afrique des indépendances. Dirigeants et dirigés sont tous dépendants de l'ancien maître blanc, mais à une différence près : les populations sont asservies et maintenues dans la misère par ceux qui sont censés veiller à leur épanouissement social et matériel, et ce au profit de l'Occident. Une situation à l'origine de l'ancrage et du développement de la corruption dans l'Afrique des indépendances, phénomène dont traite précisément la troisième pièce du corpus publiée à la fin des années 1970.

Dans *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* Sylvain Bemba décrit le tableau très peu reluisant du Congo d'après l'indépendance. En effet, les personnages de la pièce évoluent dans un pays subsaharien moderne rongé par la prévarication et la misère sociale. L'histoire est celle d'un blanchisseur, Raphael, « *floué, rejeté par les siens parce qu'incapable de duperie et devenu pour cela la risée du quartier,* [qui] *s'aliène l'amitié de ceux qui veulent tirer le plus grand profit de subventions promises aux habitants d'un*

[298] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 44-45.
[299] *Ibid.*, p. 26.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

quartier sinistré[300] ». Si pour certains critiques cette pièce de l'écrivain congolais « *présente un intérêt par la satire amère de la corruption qui a contaminé jusqu'au petit peuple*[301] » ; pour d'autres, elle met en scène « *une société* [africaine post-coloniale] *en pleine mutation* [où] *l'injustice est devenue courante. La justice n'existe pas*[302] ». Dans ce Congo qui connaît une mutation fulgurante, le sentiment d'incompréhension et d'impuissance face à la rapide transformation explique la réflexion suivante de Raphael, le blanchisseur trop honnête :

> *RAPHAËL :* […] *Oh !* (Il entre-choque ses deux paumes pour marquer la surprise) *le temps de aujourd'hui il marche trop vite comme monseigneur Augouard. Les gens de chez le village Linzolo, là qu'on a fait le premier mission, les gens a donné le deuxième nom à monseigneur Augouard : Diata Diata, celui qui se marche vite, vite. Depuis le temps de l'indépendance à chez nous, les choses il fait diata diata.*[303]
>
> [Oh ! […] notre époque change aussi vite que monseigneur Augouard en train de marcher. Les habitants du village Linzolo, où a été fondée la première mission catholique, ont attribué un pseudonyme à monseigneur Augouard : Diata Diata, celui qui marche vite. Depuis notre accession à l'indépendance, les choses font diata diata.]

Aussi ce personnage atypique, comme pour insister sur les effets pervers de certains changements liés à l'indépendance et à la modernisation du Congo, étaye-t-il son analyse en ces termes dans une autre réplique : « *L'indépendance, ça fouti le pays. Ah ! je grette beaucoup le temps de hier. Ah ! si le bon Dieu peut faire le milacre de faire la massarière de temps passé*[304]. » [L'indépendance n'a apporté que des problèmes dans le pays. Ah ! je regrette vraiment l'ancienne époque. Ah ! si le Bon Dieu pouvait réaliser un miracle en nous ramenant des années en arrière]. Pour Sylvain Bemba, le « *foutu monde* » qu'est devenue l'Afrique au lendemain des indépendances a vu sa situation se dégrader au fil des années. C'est justement cette situation de crise qu'il ausculte d'un bout à l'autre de son texte dramatique.

Raphael, blanchisseur sans histoire, écope d'une peine de prison de deux ans à la suite d'un jugement sommaire. Devant l'aveu très sincère de ce dernier qui déclare ne pas être un voleur : « […] *Moi, je suis pas le voleur, mon cher, seulement par le trompement. Le Zige m'a bombardé le mauvais condamnement*[305] » [Moi, je ne suis pas un voleur, mon ami, ça été une erreur. Le Juge m'a condamné à tort]. C'est tout désolé que son fidèle ami, Paul, venu l'accueillir à sa sortie de prison s'exclame à raison : « […] *Comment ! Le jistice, il donne le*

[300] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 125.
[301] *Ibid.*
[302] Bonaventure Mvé-Ondo, « La Déconstruction de la gouvernance comme préalable au développement », *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*, in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*, Makhily Gassama (dir.), Paris, Philippe Rey, 2010 , p. 318.
[303] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 15.
[304] *Ibid.*, p. 23.
[305] *Ibid.*, p. 10.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

pinition aux pauvres types et faire de contraire pour les grands messieurs[306] » [Comment ! La justice punit les pauvres gens comme nous quand dans un même temps les personnes aisées financièrement ne sont aucunement inquiétées par elle]. Si Raphael, d'une honnêteté maladive, croit à une erreur judiciaire comme le met en lumière à son propos, le dramaturge par la voix de Paul s'indigne de l'iniquité de cette justice congolaise à double vitesse. Victime d'un système judiciaire partial, le blanchisseur n'est pourtant pas au bout de ses peines à sa sortie de prison, comme l'annonce le personnage-narrateur du Présentateur à la fin de l'acte I de la pièce :

> *LE PRÉSENTATEUR : Je vous l'avais dit ! Honnêteté qui roule n'amasse pas mousse. Raphael n'a pas fini d'en baver. Pour comprendre la suite des événements, nous devons regarder en direction du ciel. Trente ans qu'il n'y avait plus eu des précipitations orageuses comme celle que la ville a connue le mois dernier. Des millions de dégâts. Dans les quartiers durement éprouvés, on a connu l'horreur, la désolation, et même une dizaine de victimes. Les habitants ont été déclarés sinistrés. À l'échelle nationale et internationale, la solidarité a fonctionné à plein régime. Un fonds d'aide aux sinistrés a été créé, un directeur nommé, puis un représentant du directeur.*
> *La lourde machine bureaucratique s'est mise en branle pour aplanir les difficultés.*
> *Il ferait beau voir que l'honnêteté constituât l'unique accident de terrain sur le passage de ce rouleau compresseur.*[307]

L'injustice sociale et la corruption qui étaient au départ l'apanage des classes dirigeantes subsahariennes post-coloniales ont, avec le temps, altéré les mœurs des masses populaires ; en les maintenant dans une certaine précarité, ces gouvernements corrompus vont être imités par des populations qui y sont implicitement contraintes. Victimes du système, évoluant dans un monde de prédation où le gain facile reste la plus solide source d'injustice, celles-ci sont prêtes à tout pour obtenir de l'argent, et ce, par tous les moyens. Le dialogue suivant permet en effet de lever le voile sur cette réalité :

> *L'ADJOINT : (*d'un ton hésitant*) J'ai bien compris votre « combine », monsieur le représentant, mais j'ai peur, vous comprenez ? Moi j'ai fait mon temps. Dans dix mois, je prends un congé d'expectative à la retraite.*
>
> *LE REPRÉSENTANT : (*décontracté tout le temps*) Lorsqu'on est, comme moi, passé dans l'art de presser les gens comme des citrons pour les rejeter ensuite quand ils n'ont plus de jus, on ne craint pas les pépins. Du tout cuit, c'est moi qui vous le garantis. Que gagne-t-on à être honnête, je vous le demande ? Vous avez l'âge de mon père. Vous avez fait quatorze gosses pour tenter d'arrondir votre maigre salaire. La meilleure ligne de conduite est de faire bouillir la marmite. Cent mille honnêtetés empilées bout à bout ne produisent même pas zéro pour cent d'intérêts. Croyez-moi, vous avez écouté le présentateur tout à l'heure ? Honnêteté qui roule n'amasse pas mousse. Le fonctionnaire, mais c'est le gueux de notre temps ! Au lieu de lui donner un salaire confortable, on le met en solde, ou si vous préférez on solde sa valeur !*

[306] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 10.
[307] *Ibid.*, p. 36.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'ADJOINT : Que puis-je y faire ? C'est comme ça que j'ai vécu toute ma vie. Pourquoi changer au moment où je dois atteindre l'autre rive d'une vie de repos avec une petite pension assurée ?

*LE REPRÉSENTANT : (*bondissant*) Si c'est pas malheureux d'entendre ça ! Votre pension ? En récompense de vos bons et loyaux services, vous irez ramassez tous les quatre-vingt-dix jours des arêtes, laissant aux autres le soin de manger le poisson. Croyez-moi, mon vieux, qui trop embrasse l'honnêteté, devient incapable de faire un enfant à ses espérances les plus fertiles.*

*L'ADJOINT : (*qui commence à être ébranlé*) Je ne dis pas qu'il faut cracher sur la chance. Je dis que trente ans de service ne devraient pas être effacés par quelque chose de louche.*

LE REPRÉSENTANT : Il n'existe que deux races ici-bas. La Race des mangeurs d'hommes, et la race de ceux qui se font moutons pour être mangés. Moi je suis un jeune loup, un animal inconnu dans nos contes de la brousse et de la forêt. Pour être de son temps aujourd'hui, il faut se faire loup et savoir louvoyer dans la vie. Quand je souris à des moutons, ils me demandent bêtement : Chef, que vous avez les dents longues ! Et moi je réponds : c'est pour mieux vous dévorer, pauvres gens.

L'ADJOINT : Je perds déjà mes dents, mais quand la viande est tendre, il est difficile de cracher sur un bon bifteck.

LE REPRÉSENTANT : Voilà qui est bien dit. Des millions, nous allons en manier, et nous pourrons ramasser un beau paquet dans cette opération. Croyez-moi, sur le stencil de nos fautes, le produit « Corrector » efface tout sans laisser de trace. Efficacité garantie.[308]

Cette séquence de la pièce met en scène le représentant du gouvernement auprès de populations sinistrées, un jeune cadre sans scrupule symbole de l'élite bureaucratique africaine des indépendances et son adjoint, un pauvre fonctionnaire au revenu minable, image parfaite de la classe moyenne. À travers elle, le dramaturge veut mettre en relief le conditionnement malsain du peuple par la classe dirigeante. Le jeune cadre corrompu qui est conscient des difficultés financières traversées par son vieux collaborateur va arriver à le manipuler à sa guise. Raphael le blanchisseur est à l'opposé de ce dernier comme de l'ensemble des personnages de la pièce qui, à l'instar du vieil adjoint et de son supérieur hiérarchique, sont par la force des choses passés maîtres dans l'art de la fraude :

PAUL : Ti te fais le compliquèrent pour à rien. Le gouvrénéma il nous cadonne. C'est pas toutes les jours. On te dit : prends, et toi ti veux pas ?
[Tu te compliques la vie pour rien. Le gouvernement nous fait un cadeau. Ce n'est pas tous les jours. On te donne de l'argent et toi tu refuses ?]

RAPHAËL : Si on nous cadonne, pourquoi qu'on nous demande de faire le papière ?
[Si ce sont des cadeaux, pourquoi on nous demande de produire des justificatifs ?]

PAUL : Hé ! Ti sais que le mistration il peut pas faire quelque chose sans le papière. Ta mère t'a né, le papière. Tu travailles ? le papière. Tu dois montrer que c'est toi ? le papière. Tu te mourira ? le papière !

[308] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 37-38.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

[Hé ! Tu sais qu'au niveau de l'administration aucune démarche ne se fait sans justificatif. Ta mère t'a accouché, le justificatif. Tu travailles ? Le justificatif. Tu dois décliner ton identité ? Le justificatif. À ta mort ? Le justificatif !]

RAPHAËL : (à bout d'argument) Ti finis le reste de la vigne. Je peux plis me boire. Trop les choses ça bousquille de mon tête. Je veux penser de ça.
[Tu finis le vin. Je ne peux plus boire. Je suis un peu perturbé. Je vais y réfléchir.][309]

Raphael, en refusant catégoriquement d'inscrire son nom sur la liste des victimes de la grave inondation qu'a connue son quartier, se met à dos toute sa communauté, sa famille, ses amis et même les représentants du gouvernement comme on peut le constater avec cette séquence :

ANNETTE : L'argent est déjà là. Il ne manque que le papier, la liste des Objets supposés perdus. Tu vois ?

RAPHAËL : Mais pourquoi que tu parles de la question de papière ? Si ya le caisse Espéciale, ya qu'à donner de l'argent !
[Mais pourquoi parles-tu de documents à fournir ? S'il existe une caisse spéciale, la distribution de l'argent peut se faire tout simplement !]

ANNETTE : Le gouvernement donne de l'argent contre un reçu. C'est normal.

RAPHAËL : Oui, c'est normal pour les types qui s'est perdi beaucoup de chose. Mais moi j'ai rien perdi.
[Oui, c'est normal pour les gens qui ont perdu des affaires. Mais moi je n'ai rien perdu.]

ANNETTE : (Retenant un mouvement d'impatience*) Tout le quartier a été déclaré zone sinistrée. C'est donc toute sa population qui doit bénéficier de l'aide du gouvernement.*

RAPHAËL : Seulement ceux qui a perdi le chose.
[Seulement ceux qui ont perdu quelque chose.]

*ANNETTE : (*énervée*) Moi, je renonce à lui expliquer, maman.*
*(*Elle s'essuie les yeux avec un mouchoir et sort.*)*

*RAPHAËL : (*surpris*), Mais pourquoi Annette se pleure ? Vous les femmes vous se pleure comme l'enfant.*
[Mais pourquoi Annette pleure-t-elle ? Vous les femmes vous pleurez comme les enfants.]

*MARIE : (*qui éclate*) Passqué Annette il a le père qui est bécile.*
[Parce qu'Annette a un imbécile de père.]

*RAPHAËL : (*en colère*) Je suis pas le bécile. Toi et ton fille peut-êt' on peut se compter de vous comme…*
(montrant deux doigts de sa main) : un et deux béciles. Pas moi.
[Je ne suis pas un imbécile. Toi et ta fille vous êtes peut-être les deux imbéciles, mais pas moi.]

*MARIE : (*du tac au tac*) Si ti pas le bécile, fais comme le monde entière. Depuis huit jours, ti te refises de faire le papière.*
[Si tu n'es pas un imbécile, fais comme tout le monde dans ce cas. Depuis huit jours, tu refuses de faire le justificatif.]

[309] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 45.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *RAPHAËL : Je veux pas le voleur, moi ! Comment que je fais le trompement dans le papier pour les choses que le pas perdi ? C'est pas propre, ça.*
> [Je ne veux pas voler, moi ! Comment est-ce que je peux faire une liste de chose que je n'ai pas perdue ? Ce n'est pas très honnête, ça.][310]

Avec cette longue discussion houleuse entre Raphael, sa fille Annette et sa femme Marie, le dramaturge cristallise toute l'attention du lecteur-spectateur sur le père de famille fraîchement sorti de prison. Sylvain Bemba exagère son entêtement et grossit le trait de caractère de ce personnage pour mieux souligner le niveau de misère du peuple, mais surtout pour stigmatiser les nouvelles mœurs socio-urbaines : L'argent et le matériel sont désormais les principales réalités autour desquels sont construits les rapports sociaux et la vie communautaire. Malgré les menaces des membres de sa famille et des conseils de son ami Paul, Raphael refuse de produire de faux documents qui feraient de lui une victime à dédommager. Intègre jusqu'aux os, entêté, mais surtout incompris, ce dernier essuie la colère de ses voisins de quartier et évite de peu de se faire lyncher. Sa femme qui refuse de vivre avec un « *imbécile* » menace de le quitter après dix-huit ans de mariage. Pour ne rien arranger, le blanchisseur ignore que son attitude met à mal les « *combines* » du jeune cadre et de son adjoint qui finiront par faire mettre en prison une seconde fois celui qu'ils traitent d'« *hurluberlu* » et de « *coq à trois pattes* ». Si ces derniers considèrent la trop grande honnêteté de Raphael comme une maladie qui risque de contaminer le reste des habitants du quartier, le personnage du Vieil homme dans la pièce, allégorie du temps passé, vient l'éclairer sur les raisons profondes de la méchanceté et de la pression dont il est victime :

> *LE VIEIL HOMME : Les gens condamnent toujours ce qu'ils ne peuvent comprendre et qui est situé en dehors de leur terrain de jeu. Tu es pour eux un gêneur, car tu es l'exception qui vient déranger leurs règles de jeu. Ce n'est pas toi, crois-moi, qui viendra changer leur conduite* […][311]

Avant de rajouter un peu plus loin : « Le problème ce n'est pas que tu dises quelque chose ou que tu ne dises rien. Ce que les autres te reprochent est très simple. Tu leur montres par ton attitude que tu désapprouves leur conduite, et cela, ils ne te le pardonnent pas[312]. »

Dans ce Congo d'après l'indépendance où la débrouillardise[313] est érigée en principe de survie par les populations, la fraude et l'injustice sont monnaie courante aussi bien chez les

[310] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 42-43.
[311] *Ibid.*, p. 53.
[312] *Ibid.*, p. 54.
[313] « *Donc tout le monde se "débrouille", selon le prescrit de ce qu'on appelle au Congo "l'article 15" qui stipule : "Débrouillez-vous". Cet article célèbre n'est pas issu d'un texte de loi, mais de l'imaginaire populaire, pour dire que désormais chacun doit tirer son plan pour survivre* » Oyatambwe Wamu cité par Thomas Hanon,

Licence CC BY-NC-ND 3.0

gouvernants que chez les gouvernés. Le blanchisseur trop honnête de Sylvain Bemba est dans une telle Afrique un pestiféré à mettre en quarantaine. Aussi les frasques de ce dernier sont-ils des occasions pour le dramaturge de faire la critique des mœurs urbaines d'une Afrique contemporaine en perte de repère et à l'agonie. Si la corruption et ses corollaires dans la pièce de Bemba se sont transformés en actes banals du quotidien, les malheurs moins drôles de Raphael amènent à réfléchir sur la nocivité de ce mal.

Si dans *L'Enfer, c'est Orféo* et *Un foutu monde pour un blanchisseur top honnête*, Sylvain Bemba critique vertement les effets du néo-colonialisme, c'est parce que l'Afrique contemporaine est aux antipodes de ce qu'elle devrait représenter politiquement, socialement et économiquement. Le dramaturge nous laisse voir des populations que l'histoire s'acharne à maintenir dans la pauvreté morale et la dépendance matérielle. En théâtralisant cette réalité, le dramaturge brazzavillois veut surtout faire prendre conscience du *statu quo* économique des États africains au sud Sahara depuis leur accession à l'indépendance. D'ailleurs, comme le remarque Thécla Midiohouan :

> *Le problème politique des pays africains est fondamentalement un problème économique, comme l'ont montré toutes les analyses du système colonial, celui-ci visant purement et simplement une intégration des colonies au système capitaliste mondial. Réservoir de matières premières, débouchés pour produits manufacturés, les colonies ont accédé aux Indépendances en 1960 pour la plupart.*[314]

Cette dimension politique des problèmes économiques de l'Afrique contemporaine relever dans cette analyse n'échappe pas à Sylvain Bemba, mieux, elle justifie et explique chez lui la fictionnalisation de l'aliénation notamment politique des populations congolaises et africaines dans son théâtre.

I.2.2. De l'aliénation politique

Le théâtre de Sylvain Bemba se veut très significatif sur le plan politique. Comme nous le soulignions dès le début de notre étude, il s'agit chez l'auteur congolais d'un théâtre militant[315] fondé sur des aspirations révolutionnaires.

« Lexique de la SAPE : un outil construit dans le cadre d'une étude anthropologique », in *Le Français en Afrique*, n° 21, 2006, p. 130., Url : http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/21/Hanon.pdf [consulté le 20 décembre 2019].

[314] Thécla Midiohouan, « Les Intellectuels africains : aliénation et dépendance », in *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 28, n° 87, art. cit., p. 224.

[315] « *On appellera "théâtre politique" tous les spectacles à contenu ou à connotation politique, quelle que soit la scène (qu'elle soit publique ou privée) et quel que soit le discours défendu (réactionnaire ou révolutionnaire). Le "théâtre militant" est celui qui défend ouvertement une idéologie, une cause, généralement celle des opprimés. Le "théâtre contestataire" se définit par trois traits : il défend aussi une cause politique, mais en filigrane, privilégiant l'esthétique par rapport à l'idéologie ; il crée dans des conditions particulières, qu'il s'agisse de la*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Pour dynamiser et « conscientiser » ses contemporains, Bemba présente dans son théâtre le Noir africain enchaîné par les vicissitudes de l'histoire : esclavage, colonisation et néo-colonisation. Toutefois, son personnage, loin de se laisser anéantir, décide de reconquérir sa liberté en bravant ses peurs et en brisant les entraves qui l'empêchent de se réaliser. Désormais, le Noir africain que montre Sylvain Bemba à ses compatriotes veut s'émanciper et s'auto-gouverner. Il envisage surtout de le faire en tant qu'homme libre et responsable de sa destinée.

I.2.2.1. La Lutte du Noir africain pour sa liberté

Durant la colonisation et même après les indépendances, des intellectuels et hommes de lettres subsahariens vont continuer la mise à nu des cruautés du système colonial et les effets qu'elles ont eus hier comme aujourd'hui sur le Noir africain. En le faisant, ces derniers envisagent non seulement de réhabiliter leurs cultures violées[316], mais aussi, et surtout cette histoire du continent niée par les colonisateurs pour somme toute arriver à plus de justice et d'équité entre les Blancs et les Noirs. Ils contestent, par-dessus tout, la suprématie supposée des premiers sur les seconds en évoquant très souvent dans leurs écrits les relations conflictuelles et de tension lors des premiers contacts entre les deux civilisations. Des œuvres comme *Béatrice du Congo* et *Monnè, outrage et défis* respectivement des Ivoiriens Bernard Dadié et Ahmadou Kourouma, *Les Derniers jours de Lat Dior* du Sénégalais Amadou Cissé Dia, *Kondo, le requin* du Béninois Jean Pliya ou encore *Matricule 22* du Congolais Patrice Lhoni, pour ne se limiter qu'aux œuvres dramatiques, peuvent être cités comme des exemples frappants de cette tendance. Si celles-ci traitent dans leur ensemble de la résistance des peuples africains face au colonialisme triomphant, Guy Ossito Midiohouan insiste sur la signification profonde de la défaite des indigènes noirs à l'issue de violentes batailles contre « l'envahisseur » blanc dans ces créations théâtrales :

> *La victoire de l'envahisseur ne signifie pourtant pas la fin de la résistance qui peut alors revêtir de nouvelles formes comme le montre Bernard Dadié dans Béatrice du Congo (1970) où la défense de l'identité culturelle du peuple contre l'intrusion des*

---

production financière proprement dite ou du travail de répétition ; enfin, cette esthétique se caractérise par des signes précis : le jeu des acteurs, la mise en scène, la scénographie prennent un sens politique. », Mathilde Arrigoni, *Le Théâtre contestataire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2017, p. 41-42.

316 « *Mes rapports avec la langue française sont des rapports de force. J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que le peuple dont je témoigne, a été violé, que moi-même j'ai été violé.* », Sony Labou Tansi dans ORISHA Ifé, « Sony Labou Tansi face à douze mots », in *Équateur*, n° 1, Paris, 1986, p. 30.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

religions étrangères se révèle une défense de la liberté tout court et, par conséquent, lutte contre la domination politique, l'exploitation économique et l'avilissement de l'homme.[317]

Il faut dire qu'à l'instar de ses contemporains, Sylvain Bemba va traiter dans son théâtre du thème de la liberté à travers notamment la fictionnalisation des luttes historiques menées par des noirs africains contre l'invasion coloniale. Au niveau du corpus, sa pièce *Tarentelle noire et diable blanc* publié en 1975 est celle qui s'inscrit précisément dans cette perspective historique. On constate avec cette pièce de Sylvain Bemba que la violence coloniale prend forme dans le supplice moral des brimades et des humiliations que subissent les indigènes asservis. Des plaies intérieures de ces derniers remontent des cris de souffrances et d'agonie. Toutefois, devant les avilissements, les lamentations et les complaintes de ces personnages africains dans cet univers dantesque, il y a comme un accablement et un aveu d'impuissance de la part des victimes face à l'acharnement d'une réalité qui les dépasse totalement. Dans le premier épisode de la pièce, le dramaturge présente cette impuissance devant la mortification infligée par les « diables blancs » dans une conversation entre deux indigènes :

> *KOUSSALOUBA,* qui éclate de rire. — *La belle supériorité que la vôtre ! Sans doute, avez-vous jusqu'ici exclu les Bakotas du cercle de vos échanges matrimoniaux. Sans doute, n'accepterez-vous les Bakotas que comme donneurs de femmes — ce qui explique que tu m'aies épousée — et jamais comme receveurs. Mais tu oublies que nous avons rapidement et largement compensé notre statut d'infériorité économique et politique en nous emparant des positions dominantes sur le plan idéologique. Nous sommes les maîtres du culte « n'djobi ».*
>
> *IBOUANGA,* qui s'échauffe de plus en plus. — Vous n'êtes les maîtres de rien du tout. Vous *ne commandez rien. Depuis 1905, un poste militaire a été installé dans notre région, à Moutamba. Les miliciens s'y sont installés comme éperviers dans un fromager. Ils fondent où ils veulent et quand ils veulent sur les pauvres poussins que nous sommes. (*Violent.*) Où est donc partie la mère poule ? L'épervier nous tient à la gorge dans ses serres redoutables et nous crachons tout ce qu'il nous demande : impôt en bétail et autres bien de prestige, prestations en nature. Il y a de moins en moins d'hommes, de moins en moins de terre cultivable, de moins en moins de richesse en circulation. Où donc est partie la mère poule ?*
>
> *KOUSSALOUBA. — Tu ne vas tout de même pas rendre les Bakotas responsables de cette situation ?*
>
> *IBOUANGA,* toujours violent. — *Et pourquoi pas ? (*Se calmant brusquement et se prenant la tête entre les mains*). — Ah ! Quel malheur ! Il y a eu soudain à l'horizon cet incendie de chéchias rouge qui nous a entourés dans une ceinture de détonations assourdissantes. Nous étions pris dans le filet sonore de la même façon que le gibier est traqué par le feu dans la savane. Nous nous sommes découvert une seconde peau de circonstance : la chair de poule. Et la peur a fait les nuits veuves pleurant les tam-tams*

[317] Guy Ossito Midiohouan, « Le Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 », in *Peuples noirs, Peuples africains,* n° 31, art. cit., p. 63.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *défunts et le paradis perdu. Nous ne chantons plus, nous ne dansons plus. Les rythmes ont été fusillés.*
>
> *KOUSSALOUBA. — En vérité, un jour, notre peuple redeviendra libre. Nos arrière-petits-fils verront ce jour-là.*[318]

De cette scène entre Ibouanga et Koussalouba, deux des personnages principaux de la pièce, il ressort un fait important, notamment que l'entreprise coloniale a bouleversé les habitudes des indigènes. Le dramaturge y décrit l'ampleur des crimes de la colonisation lors des conquêtes. Il fait ainsi état de la violente déstructuration d'un monde noir organisé, de la mise à mort de ses espérances et du piétinement de toutes les valeurs politiques, économiques et sociales qui le caractérisaient. Une situation qui n'est pas sans rappeler l'équation « *colonisation = chosification*[319] » établie par Aimé Césaire dans son *Discours sur le colonialisme*. Tout au long des deux autres épisodes de la pièce, cette assertion va se justifier dans le comportement d'un autre indigène, Faustin Moudouma N'Goyi, le fils des deux protagonistes de la séquence ci-dessus reprise.

Faustin est condamné depuis les entrailles de sa mère à servir le « *diable blanc* », Monsieur Faustino, parce qu'ayant été privé de son « *âme* » par son père qui en perdant la sienne a cédé celles de toute sa progéniture. C'est en effet dans une Afrique coloniale trouble où toutes les valeurs traditionnelles locales sont altérées que le dramaturge installe ce personnage. Celui-ci évolue à l'intérieur d'un univers de brutalité, de servitude et de travaux forcés. Faustin Moudouma N'Goyi est partagé entre la construction du Chemin de Fer Congo-Océan et l'ouvrage laborieux dans les mines d'exploitants européens tel que l'expose l'un des personnages-narrateurs :

> *L'UN. — Moudouma N'Goyi est né esclave du diable qui, dans notre histoire, s'appelle M. Faustino. Souvenons-nous que son sort et celui de ses frères avaient été scellés par le geste sacrilège de leur père Ibouanga qui vendit leurs âmes, et notamment celle de l'infortuné Moudouma N'Goyi avant même que celui-ci fût né. Le diable blanc qui connaît la loi en général, et qui, en particulier, a appliqué en Afrique la loi romaine pour justifier ses actes d'expropriation, avait naturellement inscrit à son crédit l'âme de cet enfant né dans les conditions que nous connaissons.*[320]

À la différence de son père, et ce, malgré les apparences, Faustin Moudouma N'Goyi n'a jamais pu accepter sa situation d'esclave, tout au moins psychologiquement. Son âme de colonisé semble avoir expulsé « *la peur, le complexe d'infériorité, le tremblement, l'agenouillement, le désespoir, le larbinisme*[321] ». D'ailleurs, si dans un accès de colère il tente

[318] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 28-30.
[319] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de : *Discours sur la Négritude*, *op. cit.*, p. 23.
[320] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 67.
[321] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de : *Discours sur la Négritude*, *op. cit.*, p. 24.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'assassiner son maître Faustino, c'est d'abord et avant tout par désir de vengeance. Lui qui, du fait de l'esclavage et de la barbarie du colonisateur, n'a connu ni mère, ni père et encore moins ses frères. Écoutons à ce sujet les deux personnages-narrateurs de la pièce :

> *L'UN. — Il a osé ! C'est incroyable dans un pays où le nègre n'est plus qu'une machine qui a transféré son cœur du côté de son dos afin de mieux courber l'échine devant le maître.*
>
> *L'AUTRE. — Il a osé, non seulement penser à l'effrayant projet, mais encore le mûrir et le mettre à exécution dans un pays où les yeux doivent être tenus baissés quand passe le diable blanc.*
>
> *L'UN. — Il a osé tirer sur un Blanc ! Voilà qui défie toute imagination ! Il a manqué d'un cheveu M. Faustino qui a eu chaud, bien qu'il soit le diable en personne. L'émotion est considérable dans tout Mossendjo. Moudouma N'Goyi est insensé, parce qu'il a voulu aller courageusement jusqu'au bout de sa raison. Il est fou parce qu'il a osé affronter et écouter sa terrible volonté intérieure qui lui commandait de se dresser contre le créateur de la machine infernale qui a broyé les âmes de tous les siens ainsi que la sienne.*
>
> *L'AUTRE. — Pour un coup raté d'un cheveu, quel coup de maître, quel coup drastique qui nous paie de près de 50 années d'humiliations et de deuils ! Moudouma N'Goyi a voulu tuer le diable, non parce que le diable est blanc, mais parce que c'est un monstre, un mangeur de nègres. On ne tue pas la panthère parce qu'elle a la peau tachetée, mais parce qu'elle mange les chèvres du village. Sa tête a été mise à prix pour la somme colossale de 300 francs, mais Moudouma N'Goyi est introuvable dans la région* […].[322]

Après son acte à la limite de l'imaginable, s'il apparaît que Faustin Moudouma N'Goyi n'est pas le « *colonisé pur* » dont parle Albert Memmi, ce personnage est d'autant plus atypique que sa colère, au fil des événements se transforme en une véritable prise de conscience politique. Celui-ci imagine désormais une nouvelle perspective de vie pour les siens, celle de la négation de l'esclavage par l'esclave, de la colonisation par le colonisé. Ce personnage de Bemba rappelle en bien des points la figure du « nègre marron », cet esclave de la Caraïbe qui se révolte et quitte la plantation pour se réfugier dans les mornes, « *ces collines, voire ces montagnes difficilement accessibles grâce à leur végétation sauvage et inhospitalière où le nègre marron survivait souvent péniblement*[323] ». C'est d'ailleurs en des termes pour le moins dithyrambiques qu'Édouard Glissant présente ce personnage récurrent dans la littérature antillaise et autour duquel sont cristallisées des valeurs diverses, stables ou éphémères[324] :

> *Il n'en reste pas moins* […] *que le nègre marron est le seul vrai héros populaire des Antilles, dont les effroyables supplices qui marquaient sa capture donnent la mesure du*

[322] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 73-74.
[323] Arzu Eternel Ildem, « Le Mythe du nègre marron », in *Dalhousie French Studies*, vol. 86, 2009, p. 33.
[324] Marie-Christine Rochmann, *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2000, p. 34.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *courage et de la détermination. Il y a là un exemple incontestable d'opposition systématique, de refus total* […].[325]

Dans une confrontation opposant le désormais esclave révolté Faustin Moudouma N'Goyi à son maître Monsieur Faustino, exploitant minier et représentant des colonisateurs blancs, le dramaturge attire l'attention du lecteur-spectateur sur toute la force idéologique qui innerve l'attitude révolutionnaire du colonisé :

> Semi-obscurité. On reconnaît M. Faustino entouré de plusieurs Noirs dont deux soutiennent debout Moudouma N'Goyi étroitement ficelé.
>
> *M. FAUSTINO. — Cette fois, mon pauvre Faustin, tu ne m'échapperas pas. Pourquoi n'es-tu pas parti loin d'ici ?*
>
> *FAUSTIN. — N'ai-je pas dans votre mine les âmes de mes parents, de mes frères et la mienne ? Et puis, toute ma vie, j'ai couru après mes rêves de liberté ou après la liberté de mes rêves, sans savoir où était la proie, où était l'ombre. J'ai couru après une quête insaisissable.*
>
> *M. FAUSTINO. — Tu le dis toi-même. Tu ne poursuivais que des chimères, oubliant que tout ce pays est en état de captivité. Être intelligent, c'est savoir accepter ce nouvel ordre de choses. Une école est maintenant ouverte dans le pays. Elle donne à tous ceux qui le désirent un grand pouvoir : savoir lire, écrire, compter, pour transformer la vie. Je t'ai donné la possibilité — parce que tu étais mon filleul — de t'emparer de ce pouvoir. Tu ne l'as pas voulu.*
>
> *FAUSTIN. — Vous parlez de l'intelligence, mais comment peut-on être intelligent sans raisonner ou bien raisonner sans intelligence ? Sans doute, l'intelligence est-elle de s'adapter à toute nouvelle situation, mais il ne faut pas oublier le raisonnement qui est le second mouvement de l'esprit qui s'interroge, qui remet en question.*
>
> *M. FAUSTINO. — Tu oublies que l'intelligence a sa raison et que la raison a, en quelque sorte, son côté intelligent. Tu as utilisé la raison raisonnante qui ne conduit qu'au déchirement de soi-même, alors que la raison intelligente mène à la paix de l'âme.*
>
> *FAUSTIN. — Ce que vous avez toujours appelé la paix de l'âme, c'est l'acceptation de l'esclavage. Mes mains sont enchaînées, mes pieds aussi et pourtant, je vous l'assure, je ne me suis jamais senti aussi libre qu'en ce moment !*[326]

Très clairement, Faustin Moudouma N'Goyi symbolise tous ses Noirs africains qui à un moment précis de leur existence ont fait le choix de s'affranchir de l'esclavage et de la colonisation et, avec eux, leurs frères opprimés. La prise de conscience de ce personnage se construit dans l'évolution de l'acte dramaturgique et arrive à maturité au moment où l'administration coloniale décide de sa mort. Une mort que le dramaturge donne comme un signe d'espoir pour les générations à venir et pour tous les opprimés à travers la dernière réplique de la pièce :

[325] Édouard Glissant, « Introduction à une étude des fondements socio-historiques du déséquilibre mental », in *Acoma*, n° 1, 1971, p. 81.
[326] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 119-120.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

FAUSTIN. — Il ne me reste plus qu'à gagner la liberté par mon sang et à faire de mon sang une couronne de liberté pour les futurs résistants. M. Faustino me disait que tout est fini. Moi je lui ai répondu que c'est maintenant que tout commence.[327]

Témoin et observateur des bouleversements socio-politiques de l'immédiat après indépendance au Congo, Sylvain Bemba a un souci, comme on a pu l'observer : éveiller les consciences des siens par et travers son théâtre. Avec sa pièce *Tarentelle noire et diable blanc*, le lecteur-spectateur congolais et africain (re)découvre d'une certaine manière les origines historiques de son aliénation actuelle. Au demeurant, s'il y a un message essentiel qui est mis en avant dans cette œuvre théâtrale, c'est bien le fait qu'il ne peut avoir de liberté individuelle et encore moins de changement social et politique réel sans une prise de conscience effective de la part des masses populaires africaines, et qui se doit de reposer chez ces dernières sur une volonté ferme et inébranlable de briser les chaînes de la servitude.

I.2.2.2. La Lutte pour l'indépendance politique

Avec sa pièce *L'Enfer, c'est Orféo*, Sylvain Bemba met en scène la trajectoire révolutionnaire d'un intellectuel noir africain. Originaire de la Guinée-Bissao, le personnage d'Orféo vit et travaille au Sénégal son pays d'adoption. Jeune médecin avec une situation sociale très confortable, il appartient à cette nouvelle bourgeoisie africaine qui jouit des bienfaits des indépendances au détriment du plus grand nombre : le peuple. Il fait donc partie malgré lui de cette élite totalement indifférente aux souffrances des plus démunis, quand elle n'en est pas la cause. Très vite, le héros de Bemba entreprend une double quête de libération, personnelle et collective, dont le point de départ coïncide avec la prise de conscience chez lui de sa part de responsabilité, en tant qu'élite, dans l'état de misère du petit peuple.

Si Orféo, « *docteur en médecine, riche, lancé dans la vie mondaine* […] *un des privilégiés de l'Afrique moderne*[328] » est devenu particulièrement critique vis-à-vis de la classe dirigeante de son pays d'adoption et de ses élites, Mamadou Diouf, son ami, lui reproche par ailleurs d'accorder trop d'importance aux problèmes des populations défavorisées. Celui-ci trouve surtout inconcevable qu'en plus d'appartenir à ce groupe très restreint de privilégiés, Orféo devienne *par-dessus le marché* le censeur de ces derniers. Face à ces remarques, le jeune médecin justifie son attitude par une réplique qui en dit long sur les raisons de son ras-le-bol :

[327] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 130.
[328] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 9.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

ORFEO

Oui, dans cette kermesse de couleurs criardes, la lucidité est insupportable à la vue, à la conscience. Tout le monde a la peste. Le colonialisme est le bouc émissaire. Celui qui propose de combattre cette maladie est regardé comme ayant une sur-peste. Je fais comme vous tous la bombe et cette bombe fait des victimes dans la population. Les différences sociales sont une forme de massacre de ceux à qui on ne donne pas la chance d'avoir leur part du gâteau.[329]

De toute évidence, la situation de grande précarité dans laquelle est plongé le petit peuple au lendemain des indépendances est pour Orféo due à la démission, à la cupidité et à l'égoïsme de la classe dirigeante soutenue par le silence des élites. Ainsi, son désir le plus cher est désormais de se sortir de ce monde vicieux et corrompu qui « *l'amène tous les jours à un peu plus s'avilir*[330] ». Il a par ailleurs conscience que, pour y arriver, il doit impérativement se libérer des enfers intérieurs qui le consument à savoir « [l]*a lâcheté* […], *la peur des responsabilités, la peur des souffrances physique et morale, la honte de soi-même*[331] ». En d'autres termes, procéder à sa propre désaliénation. C'est avec habileté que Sylvain Bemba se sert de son héros en pleine crise de conscience pour informer le lecteur-spectateur de l'échec des indépendances africaines, une situation qui est pourtant loin d'être une fatalité :

ORFEO.

Hélas ! L'indépendance est la grande illusion de l'Afrique. Tout ce que nous avons raté les uns et les autres, mis bout à bout, n'arrive même pas à la cheville d'une élémentaire prise de conscience. Moi au moins j'ai une dernière chance de me dépouiller du manteau de la lâcheté, de l'avachissement.[332]

Pour Orféo Nascimento, la réalisation concrète de sa quête de liberté psychologique passe avant tout par son engagement pour une autre lutte, celle de la libération politique totale du pays dont il est originaire, la Guinée-Bissao, l'un des derniers pays africains encore territoire colonial. Toute la scène IV de l'Acte I de la pièce qui est un entretien entre le héros de Bemba et un autre personnage, Manuel Freitas, un résistant guinéen met en lumière la grande part de responsabilité de l'élite africaine dans la réussite ou l'échec de toutes les entreprises sociales, politiques et idéologiques de libération du peuple :

MANUEL FREITAS

C'est la dernière fois que je viens te relancer, docteur. Le parti m'a chargé de te dire que si tu ne réponds pas à son appel, tu seras considéré comme un collaborateur des colonialistes portugais.

ORFEO

[329] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 16.
[330] *Ibid.*, p. 9.
[331] *Ibid.*, p. 21.
[332] *Ibid.*, p. 20.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La vieille image biblique ; tout quitter pour suivre une cause. Mais le parti est-il une cause ou une affaire qui profitera plus tard à quelques-uns ? Je peux être un patriote, je refuse d'être le chien qui suit parce qu'on l'a alléché avec n'importe quel os.

MANUEL FREITAS
À 200 kilomètres d'ici, des hommes meurent, des femmes meurent, des enfants meurent. Ce ne sont pas des chiens.

ORFEO
Peux-tu me garantir qu'ils sont morts pour une cause qui en valait la peine ?

MANUEL FREITAS
La seule qui en vaille la peine. La liberté.

ORFEO
Ont-ils su avant de mourir ce qu'était la liberté ?

MANUEL FREITAS
C'est une grave injure. Douterais-tu des capacités humaines de ton peuple ? Un peuple est doué de conscience. Il comprend aujourd'hui ce qu'il n'a pas compris hier. Il peut créer aujourd'hui ce qu'il n'était pas capable de faire hier. En doutant des autres, on doute avant tout de soi-même.[333]

Le scepticisme manifeste d'Orféo dans cette séquence s'explique par son expérience des indépendances au Sénégal. Il sait que ce moment attendu avec ferveur par les populations africaines de façon générale n'a en aucun cas produit l'effet escompté en ce sens que les conditions de vie des populations pendant et après la colonisation sont restées inchangées. Aussi le dramaturge relève-t-il précisément cet état de fait par la voix d'un autre personnage de la pièce :

UN AUTRE
La colonisation a seulement changé de couleur. Elle est noire maintenant. Au moins l'autre était méthodique, voyez la pagaille actuelle. Aux uns, les gros ventres de bourgeois. À nous, les ceintures qu'il faut serrer plus fort. De temps en temps, on nous offre de belles fêtes populaires avec fanfare et gros français […].[334]

Ce qu'il y a à comprendre avec cette réplique, c'est que les responsables des maux qui rongent l'Afrique des indépendances sont bien connus pas les victimes, du moins de ceux qui en souffrent. Ces derniers restent pourtant silencieux et passifs, immobilisés certainement par les mêmes enfers intérieurs dont se plaignait Orféo avant la remise en question qui a précédé sa quête de liberté et sa participation à la lutte pour l'indépendance politique de son pays natal. S'il déclare avoir « *raté le remboursement de* [s]*a dette vis-à-vis* » du Sénégal, son pays d'adoption où il croit avoir échoué en tant qu'élite, c'est parce que pour lui son véritable rôle était d'œuvrer et de veiller au respect des promesses faites aux populations à la veille des

[333] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 29-30.
[334] *Ibid.*, p. 43.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

indépendances. D'un autre côté, il fustige bien plus encore l'attitude irresponsable de la classe dirigeante africaine :

> *ORFEO*
>
> *Le repos des dirigeants. Silence ! L'Afrique se repose. Prière ne pas déranger. Je me demande s'il ne serait pas plus exact de dire : « Ici repose l'Afrique. » Notre continent est bien parti pour tout faire de travers, mourir avant d'avoir vécu. Il consomme avant d'avoir produit. Il réclame salaire avant d'avoir travaillé. Il pense aux loisirs avant d'organiser le développement de son pays. Il désire tout ce qu'il n'a pas, convoite en dormant ce que les autres ont eu à la sueur du front.*[335]

La situation décrite ici par Orféo semble inhérente aux fondements mêmes des indépendances des pays africains, qu'elles aient été conquises ou octroyées[336]. Mais dans un autre sens, les projets de libération nationale ont, pour le dramaturge, ignoré le plus important : l'homme, le citoyen et le dirigeant de demain. Avant son départ pour la Guinée-Bissao, complètement imprégné d'idéaux progressistes, Orféo expose le bien-fondé de sa démarche à son ami Mamadou Diouf qui tente une dernière fois de l'en dissuader :

> *MAMADOU DIOUF*
>
> *Ton pays adoptif n'exige rien de toi, sinon de t'avoir sans danger pour toi, à son service. Ce n'est pas bien sérieux, cette affaire de maquis. Caché dans la forêt, on tiraille. Quel est le poids de cette protestation d'opérette dans le destin du peuple ?*
>
> *ORFEO*
>
> *Fondamental. À travers ce baptême de feu se forge la conscience d'un homme. Le développement, là-bas, répond à sa véritable définition et suit son processus régulier. Quand on parle de développement, en effet, c'est de l'homme qu'il s'agit tout d'abord. Développer la conscience de l'homme, développer les capacités de l'homme pour que celui-ci soit à même de créer les éléments d'une condition sociale toujours plus élevée dans le temps.*[337]

En s'engageant dans la lutte pour l'indépendance de son pays, on comprend qu'Orféo entende œuvrer à la réalisation de cet idéal progressiste en préparant les mentalités des populations, mais aussi la sienne « *embrumé* [e] *par l'alcool et les femmes*[338] ». Pour lui, il est clair que si la construction d'un État-nation[339] a échoué dans son pays adoptif elle pourrait avoir bien lieu

---

[335] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 15-16.

[336] Dans son célèbre ouvrage *L'Afrique noire est mal partie* publié en 1962 aux éditions du Seuil, René Dumont affirme avec force que la politique agricole tel que conçue et réalisée par les jeunes États africains et leurs principaux associés que sont très souvent les anciennes puissances coloniales ne pouvait ni contribuer à leur essor économique ni les sortir du sous-développement. Pour l'agronome français, cette disposition ne pouvait que consolider l'influence à tendance tyrannique du capitalisme sur les économies locales africaines.

[337] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo, op. cit.*, p. 38.

[338] *Ibid.*, p. 37.

[339] « *La manière de penser et de construire l'État-nation, c'est-à-dire* […] *une convergence des volontés en vue de bâtir, à partir d'un passé commun, souvent douloureux, un avenir partagé au sein d'un ensemble plus viable et plus heureux, avec les équipements matériels adéquats et les institutions culturelles nécessaires* », Musanji Ngalasso-Mwatha, « Un demi-siècle d'indépendance : l'hypothèque culturelle », in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*, Makhily Gassama (dir.), Paris, Philippe Rey, 2010, p. 377.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dans son pays d'origine encore sous domination coloniale. C'est donc d'une indépendance à conquérir et à protéger au prix de l'effort et du sacrifice dont il est question. Pour Bemba, il est surtout question d'un acte hautement politique à l'issue duquel les pays africains auraient pu jouir d'une souveraineté totale et définitive.

Dans la seconde partie de la pièce, c'est à travers le personnage de Dos Santos, le chef du Maquis qu'a rejoint Orféo, que le dramaturge insiste sur le fondement des idéaux socialistes et révolutionnaires qui président à l'établissement d'un État-nation après l'indépendance conquise. Face à un indépendantiste exaspéré par ce qu'il appelle le « *conservatisme* » des paysans vis-à-vis de l'enseignement révolutionnaire qui leur est apporté, Dos Santos rappelle quelques principes essentiels à la bonne marche du combat de libération :

> *DOS SANTOS.*
> […] *C'est une évolution inéluctable, car dans la conscience de l'homme il y a toujours place pour une perception grandissante du progrès, du bonheur et de la liberté. Souviens-toi, vous étiez nombreux à préconiser, au début, la force contre les réfractaires. Les paysans nous auraient-ils suivis ? Au contraire, au lieu de la raison aveugle de la force, nous avons utilisé la force éclairée de la raison. Si l'on me demandait de définir l'homme, la société humaine, je n'emploierais qu'un mot. Un seul. Processus. Toi, moi, les autres, nous tous, nous sommes inachevés, toujours en devenir. Les paysans apprennent après de nous, nous apprenons auprès des paysans. C'est une usine d'organisation sociale et nous sommes des matières premières à transformer. La machine de transformation s'appelle ici la pratique sociale et révolutionnaire. L'homme n'est pas ce qu'il est, ce qu'il croit être ou ce qu'il connaît, l'homme est ce qu'il fait pour les autres, ce qu'il apporte aux autres*.[340]

Les propos tenus par le chef du maquis résument toute sa vision de progressiste qui entend mener à bien la lutte pour l'indépendance de son pays sans pour autant oublier de préparer idéologiquement et politiquement les populations à cette situation. Ainsi, l'après-lutte reste pour lui l'une des étapes les plus importantes de l'entreprise révolutionnaire. À cet effet, il ne manque pas de rappeler à Orféo que dans le maquis par lui dirigé « *la division du travail* […] *n'est pas faite pour favoriser un tel et défavoriser un autre*[341] ». Chaque citoyen en fonction de son domaine de formation et de ses qualités aiderait pour ainsi dire à la construction de l'État-nation une fois l'indépendance conquise sans pour autant bénéficier de quelconques privilèges :

> *DOS SANTOS.*
> *Nous essayons de mener à la fois la guérilla et la reconstruction nationale. Pour cette seconde tâche, nous avons le devoir de tirer de nos ressources humaines et matérielles le maximum de résultats* […].[342]

[340] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 61-62.
[341] *Ibid.*, p. 72.
[342] *Ibid.*, p. 74.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

D'ailleurs, c'est principalement pour cette raison que du haut de son statut de commandant en chef et d'intellectuel Dos Santos entretient avec le petit peuple de saines relations. Il ne se sépare jamais de celui-ci, mieux il essaie de lui venir aide chaque fois qu'il le peut parce qu'il n'ignore pas l'indispensabilité et la réciprocité d'une assistance qu'il veut à double sens :

DOS SANTOS.

> […] *Il n'est pas mauvais pour un révolutionnaire de prendre de temps en temps un bain de modestie. C'est cela la véritable décolonisation des mentalités. Savoir redevenir un élève alors que le système colonial, lui, prétend faire de nous de soi-disant maîtres coupés des masses, n'apprenant rien auprès des masses, et ne leur apprenant rien d'ailleurs.*[343]

Tout au long de la seconde partie de la pièce (actes II et III), le personnage de Dos Santos est présenté au lecteur-spectateur comme un intellectuel et un homme politique de conviction conscient de son rôle auprès du peuple avec qui il s'entend et qui lui rend la pareille dès qu'il est sollicité. Cette question du rapport de l'intellectuel aux masses soulevée par Bemba renvoie très clairement à la question du rôle et de la fonction de l'intellectuel développé par Antonio Gramsci dans ses *Cahiers de prison* publiés pour la première fois entre 1948 et 1951. Inscrivant sa définition de l'intellectuel dans une optique de lutte des classes, celui-ci propose une distinction fondamentale entre ce qu'il appelle « *l'intellectuel traditionnel* » et « *l'intellectuel organique* ». Pour lui, bien que les intellectuels traditionnels, ces hommes de lettres, ces administrateurs, ces artistes, ces enseignants, etc., se soient historiquement construit une aura de souveraineté[344], ceux-ci de façon directe ou indirecte se retrouveraient organiquement liés aux différentes classes sociales :

> *Chaque groupe social, naissant sur le terrain originel d'une fonction essentielle dans le monde de la production économique, crée en même temps que lui, organiquement, une ou plusieurs couches d'intellectuels qui lui donnent son homogénéité et la conscience de sa propre fonction, non seulement dans le domaine économique, mais aussi dans le domaine politique et social.*[345]

L'intellectuel traditionnel, indépendant et au-dessus de la mêlée serait donc une utopie, une simple vue de l'esprit dans la mesure où il n'y a en réalité que des intellectuels organiques liés, soit à l'hégémonie, c'est-à-dire au service de superstructures, soit à la masse populaire,

[343] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 78.

[344]« […] *s'est formée peu à peu l'aristocratie de robe, avec ses privilèges particuliers, une couche d'administrateurs, etc., savants, théoriciens, philosophes non ecclésiastiques, etc. Comme ces diverses catégories d'intellectuels traditionnels éprouvent, avec un « esprit de corps » le sentiment de leur continuité historique ininterrompue et de leur qualification, ils se situent eux-mêmes comme autonomes et indépendants du groupe social dominant. Cette auto-position n'est pas sans conséquences de grande portée dans le domaine idéologique et politique : toute la philosophie idéaliste peut se rattacher facilement à cette position prise par le complexe social des intellectuels et l'on peut définir l'expression de cette utopie sociale qui fait que les intellectuels se croient « indépendants », autonomes, dotés de caractères qui leur sont propres, etc.* » Antonio Gramsci, *Textes*, Paris, Éditions Sociales, 1983, p. 242.

[345] *Ibid.*, p. 239-240.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

donc travaillant pour la société civile. Comme l'explique très précisément Jacques Plamondon, « *les intellectuels organiques sont les éléments réfléchis et organisateurs d'une classe sociale particulière. Ils se distinguent moins par leur profession que par leur travail pour diriger les idées et les aspirations de la classe à laquelle ils appartiennent organiquement*[346] ». Avec *L'Enfer, c'est Orféo*, comme avec l'ensemble des pièces du corpus, Bemba analyse tant la psychologie des intellectuels organiques qui à l'instar d'un Mamadou Diouf se mettent au service de la bourgeoisie et de l'État, que celle de ceux qui comme un Orféo, ou un Dos Santos, choisissent de mettre leurs compétences au service des classes défavorisées. D'ailleurs, en prenant position pour le petit peuple dans ses œuvres littéraires, le dramaturge Sylvain Bemba n'est-il pas lui-même un intellectuel organique mettant son art au service de ses compatriotes les plus vulnérables ?

Publiée sept ans après la révolution congolaise de 1963 et deux ans seulement après l'éviction du pouvoir d'Alphonse Massambat-Débat, *L'Enfer, c'est Orféo* de Sylvain Bemba attire l'attention des nouveaux maîtres de son pays sur les erreurs de leurs prédécesseurs afin qu'ils ne les reproduisent pas. L'indépendance et la révolution n'ont pas tenu leurs promesses puisqu'elles n'ont profité qu'à la seule classe dirigeante entourée d'un petit groupe de privilégiés : une inégalité sociale mal vécue par les masses populaires qui auraient bien voulu bénéficier d'un meilleur traitement. Les aspirations profondes du peuple congolais, comme dans bien d'autres pays africains, ont été largement insatisfaites et Sylvain Bemba avec sa première pièce a très certainement voulu mettre chaque intellectuel subsaharien face à sa conscience et aux conséquences malheureuses d'un silence complice.

I.2.2.3. Déculturation et acculturation du Noir africain

La présence au cœur du théâtre bembien de la question de la désaliénation du Noir africain, et plus particulièrement du Congolais, confère à l'œuvre dramatique de l'auteur brazzavillois une portée à la fois politique et culturelle. D'une certaine façon, cette dernière perspective littéraire donne tout son sens à l'équation posée par Aimé Césaire à l'occasion du 2e Congrès international des Écrivains et Artistes noirs à Rome en 1959 : « *Libération culturelle = Libération politique*[347]. »

Chez Sylvain Bemba, la libération culturelle induit la libération politique. C'est d'ailleurs dans cette optique qu'il aborde la question de la culture africaine dans son théâtre.

[346] Jacques Plamondon, « Gramsci et l'étude sociologique des intellectuels », in *L'Inscription sociale de l'intellectuel*, Manon Brunet et Pierre Lanthier (dir.), Paris, L'Harmattan, 2000, p. 154.
[347] Aimé Césaire cité par Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 171.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Cette aliénation culturelle du Noir africain qu'il veut être une forme de génocide, Bemba ne l'accepte pas et il la porte sur les planches afin d'amener ses compatriotes à prendre conscience, comme lui, de leur situation d'acculturé :

> *L'Afrique qui vient d'accéder à l'indépendance est sollicitée de façon vertigineuse par la civilisation « mutilante » de l'image, laquelle traîne ses faux dieux et idoles, propage, ses anti-valeurs. Aujourd'hui comme hier, reste suspendu sur nos têtes, au plan spirituel, une menace permanente de génocide culturel. Quand l'âme est corrompue, le corps l'est aussi. Il faut régénérer celle-là pour pouvoir revigorer celui-ci. Dans une certaine mesure, le devoir de l'artiste africain, de l'homme de lettres consiste, dans cet ordre d'idée, et suivant ses modestes moyens à engager son peuple dans ce combat de l'esprit pour la sauvegarde de l'âme.*[348]

Ce passage extrait de l'avertissement de la pièce *Tarentelle noire et diable blanc* lève partiellement le voile, l'instant d'un paragraphe, sur cette aliénation culturelle du nègre depuis sa rencontre avec l'homme blanc. Avec ce texte théâtral, le dramaturge brazzavillois arrive surtout à jeter un regard rétrospectif intéressant sur les causes profondes de la déculturation et de l'acculturation de l'Africain des indépendances.

Dans une étude consacrée à l'analyse de l'intégration des pressentiments, des présages et des prophéties dans le théâtre d'Eschyle, l'Académicien Paul Vicaire fait la distinction suivante à propos de trois approches scripturales intimement liées au drame :

> *Alors que le pressentiment n'est qu'une disposition anxieuse soit à subir l'événement lui-même, soit à déchiffrer les signes qui l'annoncent, les présages et les prédictions esquissent déjà la figure de ce qui doit arriver : ils en donnent au moins la « structure », sous le vêtement de signes ou d'images parfois ambigus*.[349]

Sylvain Bemba, dans la première partie du prologue de *Tarentelle noire et diable blanc,* use en effet de la technique du présage dite également de l'annonce prophétique, pour planter le décor d'atroces souffrances à venir. Il introduit la violence coloniale dès début de la pièce à travers l'exposition d'une situation de lynchage mettant en scène un fou violemment agressé par des badauds. Les visions affreuses du premier cité permettent au dramaturge d'informer le lecteur-spectateur sur les atrocités dont vont se rendent coupables les « *hommes-démons*[350] » tout au long de l'histoire. À la limite du délire, les autres personnages ne comprennent rien au symbolisme contenu dans les propos de celui qu'ils considèrent comme « *un fou dangereux*[351] » et saisissent encore moins les images dont il fait usage de façon presque machinale. Les répliques de ce dernier sont pourtant porteuses d'un sens caché vu

[348] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 8.
[349] Paul Vicaire, « Pressentiment, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle », *Revue des Études Grecques*, tome 76, fascicule 361-363, juillet-décembre 1963, p. 352.
[350] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 16.
[351] *Ibid.*, p. 18.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qu'elles annoncent l'esclavage colonial. En poursuivant, nous trouvons important de présenter cette séquence, longue, mais qui illustre clairement le niveau d'étrangeté que peuvent atteindre les propos du fou, véritable « personnage-prophète » :

> *LE BADAUD,* qui ne rit plus. *— Eh bien ! Dis-nous ce que tu as vu.*
>
> *LE FOU, reste un moment sans répondre. Brusquement, son regard se dilate et sa bouche laisse échapper un cri rauque. Il entre en transe. — Ce sont des hommes-démons. Ils portent des armes fabuleuses. Il leur suffit de siffler pour que la foudre remue docilement la queue et vienne manger dans leurs mains. Ils emmènent leur dieu avec eux, un dieu aveugle.*
>
> *LE MÊME BADAUD. — Un dieu aveugle ? Ah ! ça par exemple !*
>
> *LE FOU,* toujours l'air inspiré. *— C'est que ce dieu n'a pas toujours été aveugle. Il condamnait la violence. Alors, ils l'ont réduit à l'impuissance et lui ont crevé les yeux. Il parlait d'amour, de fraternité et de liberté. Alors, ils lui ont coupé la langue, et l'ont mis en cage. (Poussant un cri sauvage.) Oui, je vois, je vois ! ils vont venir. Et leur souffle puissant fera tarir toutes les sources. Et leur regard rendra les femmes stériles ainsi que les plantations. Sous leurs pas, tout sera réduit en cendres, en poussière. Les hommes auront le pilon en berne cas les greniers, tout comme les mortiers des femmes ne pourront plus recevoir aucune semence.*
>
> Un instant stupéfaite, la foule retrouve sa bonne humeur et accable le visionnaire de quolibets.
>
> *LA FOULE. — Et puis, quoi encore ? La pluie ne tombera sans doute plus, les rivières couleront en sens inverse, le soleil ne paraîtra plus, n'est-ce pas ? Tu as complètement perdu la tête !*
>
> *LA MÊME FEMME. — Comprenez-vous pourquoi, à l'autre bout du marché, les gens lui ont lancé tantôt pierres et injures ? En prenant ses jambes à son cou, il a renversé tout ce qui était exposé sur mon étal. Sur lui la malédiction, ainsi que sur le sexe de son père, de sa mère et de ses enfants ! (Remous dans la foule. Le fou est maintenant bousculé sans ménagement, et on se le passe de main en main.)*
>
> *LE FOU, dont la voix parvient encore à dominer le tumulte. — La fin de notre monde est proche, car les hommes-démons vont venir substituer à celui-ci un monde étrange où il n'y aura plus ni dedans, ni dehors, ni dessus, ni dessous, un monde où se mêleront les vivants et les morts, les bêtes et les gens, le bien et le mal, le sacré et le profane, la raison et le délire, la vérité et le paradoxe.*[352]

Les déclarations du personnage du Fou dans cette séquence laissent le lecteur-spectateur tout aussi pantois et désorienté que les autres personnages de la scène. Dans la seconde partie du prologue, le dramaturge fait intervenir deux personnages-narrateurs dont les propos et réflexions apportent un éclairage sur le sens réel des paroles visiblement prophétiques du Fou. Par ailleurs, la particularité de ces personnages est qu'ils jouent, en réalité, un rôle précis qui consiste, et ce, tout au long de la pièce, à aider ponctuellement le lecteur-spectateur en mettant

[352] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc, op. cit.*, p. 15-17.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

relief les vérités historiques contenues dans chaque scène comme le montrent les répliques suivantes :

> *L'UN. —* […] *Or donc, avant d'arriver chez nous, les démons étrangers commencèrent leur mission civilisatrice par un prodige néfaste. Ils prononcèrent ces paroles « Que les ténèbres soient ! », afin de favoriser l'œuvre des éteigneurs d'âmes qui vinrent plonger nos consciences dans la nuit de l'obscurantisme et du désordre métaphysique. Dès lors, notre peuple se ratatina et s'engagea sous les Fourches Caudines de l'enfer concessionnaire* […].[353]

Ou encore :

> *L'UN. — Tout est consommé. Tel est le décor dans lequel vont évoluer les personnages de notre histoire qui est la synthèse de ce qui s'est passé à travers tout le Congo, de même qu'une goutte d'eau nous donne la structure physique du fleuve tout entier*.[354]

Ainsi, les termes d'« *enfer concessionnaire* » et du « *Congo* » dont il fait mention par « L'UN » des personnages-narrateurs font précisément référence au processus historique de colonisation de l'actuelle République du Congo. Les populations présentes dans cette partie de l'Afrique après avoir été soumises militairement par la France ont vu la gestion de leur terre confiée à des sociétés d'exploitation de 1898 à 1930. Par le truchement du procédé théâtral de l'annonce prophétique convoqué dès le prologue de la pièce, Sylvain Bemba prépare le lecteur-spectateur à assister à des scènes d'extrêmes violences. Lesquelles auront pour principale conséquence l'acculturation du Noir africain.

Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, le phénomène d'acculturation est la résultante de toutes les violences, aussi bien physiques que morales, infligées aux populations indigènes d'Afrique subsaharienne par les colonisateurs afin de les soumettre pour mieux les exploiter. Pour bien des historiens et hommes de lettres, cette forme de maintien sous domination n'a été possible que par la déculturation du sujet noir colonisé. Le poète sénégalais Lamine Diakhaté dans l'un de ses articles, « Le Processus d'acculturation en Afrique noire et ses rapports avec la négritude », se veut on ne peut plus explicite à ce sujet :

> *L'on ne peut pas parler d'ACCULTURATION en ignorant le phénomène qui le suscite, c'est-à-dire, la DÉCULTURATION. La déculturation repose sur la désorganisation, un dérèglement méthodique, dans sa brutalité, non d'un état de fait ni de chose, mais d'une communauté. C'est-à-dire, d'une éthique de la vie animée par des hommes et des femmes voués aux activités de la vie : création et développement, conquête, visée, projection sur l'avenir. Les motifs, ou plus précisément, le but visé par la démarche que je viens de définir ont un nom : la dépersonnalisation, l'étouffement de toute conscience lucide, la disparition de tout réflexe non conditionné, le voilage de tout regard percepteur, l'installation dans un univers de cécité permanente, où l'individu devient essentiellement alimentaire. Entendez un être prêt à incarner l'équivoque. Cette équivoque qui fait de lui,*

[353] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 15-17.
[354] *Ibid.*, p. 26.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *dans le meilleur des cas — cas visés par la déculturation —, un produit fini. Et « l'homme-produit » a conscience d'être doué de facultés assimilatrices extraordinaires, du fait qu'il est passé d'un état ancien à un état dit « nouveau ».*[355]

En ce qui concerne *Tarentelle noire et diable blanc*, le projet de déculturation des sujets noirs africains par le colon prend forme dès l'épisode premier de la pièce. Le dramaturge construit une première scène dont l'étrangeté de l'espace, — « *Ibouanga, sa femme Koussalouba, des figurants au marché. La scène représente un marché où l'animation ne manque pas, bien que tous les étals soient curieusement vide*s[356] » —, installe le lecteur-spectateur dans une atmosphère d'emblée insolite. En effet, dans ce marché peu ordinaire, M. Faustino, commerçant italien, est le seul qui possède des articles qu'il propose aux indigènes qui s'y rendent en échange de leurs âmes. On assiste ainsi à une situation dans laquelle Ibouanga, l'un des personnages principaux, accepte de céder son âme sans trop réfléchir. Une âme dont il n'a aucunement besoin, à en croire les propos du démarcheur, un indigène noir au service de M. Faustino et s'étant lui-même déjà débarrassé de son âme :

> *IBOUANGA, encore hésitant. — Toute réflexion faite, pourquoi vendrais-je mon âme ?*
>
> *LE CRIEUR. — Parce que ni toi, ni moi n'en avons réellement besoin. Nous ne sommes que des êtres inférieurs devant les Blancs. As-tu déjà vu un nègre surchargé de son âme ? C'est là un instrument trop lourd pour lui, et dont il ignore le mode d'emploi. Tant qu'à faire, il vaut mieux qu'il la vende un bon prix. Crois-moi, seules les têtes des Blancs sont capables de porter le fardeau des âmes.*[357]

Au nombre des récompenses à gagner pour le don éternel de son âme au colon, « *la "civilisation" qui peut faire de* [lui] *l'égal de l'homme blanc*[358] » finit de convaincre Ibouanga que la perte de son âme est un moindre mal et même un gain pour lui qui a toujours « *rêvé de devenir un blanc, de se débarrasser de son enveloppe comme le fait le serpent afin d'entrer dans une peau neuve*[359] ». Envoûté par la beauté des objets à gagner, il apprend à ses dépens que celles-ci ne sont en réalité que des leurres utilisés par l'homme blanc comme appât pour finalement faire de lui un esclave à son service. Ibouanga devient un homme sans âme qui, pour une cravate, « *une merveille qui permet de ne plus être un sauvage*[360] », sacrifie également la liberté de toute sa descendance.

La dépossession de l'âme d'Ibouanga et de tous les personnages présents dans la scène du marché semble s'être déroulée sans véritables exactions. En effet, l'homme blanc pour les

[355] Lamine Diakhaté, « Le Processus d'acculturation en Afrique noire et ses rapports avec la négritude », in *Revue Présence africaine*, n° 56, 4e trimestre 1965, p. 68.
[356] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 27.
[357] *Ibid.*, p. 31.
[358] *Ibid.*, p. 32.
[359] *Ibid.*, p. 33.
[360] *Ibid*., p. 37.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

avoir s'est joué de leur naïveté en usant de stratagèmes. Cependant, tout le reste de la pièce met en lumière les violences dont sont victimes ces indigènes finalement dépossédés de leurs âmes qui sont asservis et ravalés à l'état de bête.

L'existence des indigènes vaincus et sous domination coloniale est désormais régie par nombre d'interdictions aliénantes. Par le maître blanc, il leur est défendu de danser, de chanter ou même de jouer du tam-tam[361] parce que chacun de ces éléments est perçu par l'autorité coloniale comme « *un bouclier mental et moral utilisé par les opprimés pour tenter de donner un goût agréable au vin amer de l'affliction qui fermente la calebasse de leur gorge*[362] ». À ces interdits, l'un des personnages-narrateurs rajoute quelques agissements qui dans les dispositions du code de l'indigénat[363] sont considérés comme des infractions :

> *L'UN. —* […] *Le refus de payer les impôts, le refus ou négligence de faire les travaux, tout acte irrespectueux ou propos offensant vis-à-vis de l'autorité, discours ou propos tenus en public dans le but d'affaiblir le respect dû à l'autorité française. Il est à noter que dans les discours et propos irrespectueux, sont également compris les chants, les bruits mensongers, etc…*[364]

Cette série de prescriptions réservées aux populations indigènes des colonies françaises et qui sont ici rappelées de façon non exhaustive a historiquement constitué un outil majeur de déshumanisation, d'asservissement et d'aliénation du colonisé. Avec toutes ces interdictions, ce sont les us et coutumes des peuples colonisés qui ont été mis en veilleuse au bénéfice d'usages qui leur étaient totalement étrangers. L'écrasement des mœurs des indigènes a des conséquences perceptibles, au niveau de la pièce de Bemba, dans des troubles manifestes chez certains personnages visiblement égarés.

La colonisation de l'esprit et celle du corps des peuples des territoires occupés, l'engourdissement de la raison et de la lucidité de ces derniers va de pair avec leur exploitation physique. En d'autres termes, elle facilite aussi bien leur asservissement que le pillage de leurs ressources minières et forestières. Pour mener à bien cette « tâche », il importe de souligner que les colonisateurs blancs se font aider par une poignée d'indigènes, des fonctionnaires subalternes qu'ils considèrent comme étant un cran au-dessus du lot et auxquels ils donnent tout pouvoir ou presque. Dans la pièce *Tarentelle noire et diable blanc*, Ibouanga et son fils Faustin Moudouma N'Goyi sont les deux personnages qui jouent ce rôle.

[361] Instrument de musique africain servant aussi à accompagner des danses qu'à transmettre des messages.
[362] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 55.
[363] Adopté officiellement par la loi du 28 juin 1881, le Code de l'indigénat est le vocable utilisé pour désigner un ensemble d'interdits et de sanctions imposés par la France à l'ensemble de ses colonies. Appliqué d'abord en Algérie, ce code qui est peu à peu étendu à tous les territoires de l'empire colonial français se voit définitivement aboli avec la loi du 7 avril 1946.
[364] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 55.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le premier, devenu médecin à la solde de monsieur Faustino, son maître blanc, se sert de la précarité de ses frères noirs afin de les inciter à donner leur sang pour la modique somme d'« *un franc par flacon rempli*[365] ». Comme son père, Faustin est, lui, l'agent d'exécution par excellence, le symbole du subalterne noir qui se distingue des autres nègres pas son total dévouement au colon, ce dernier lui garantissant pitance et pouvoir. Embauché comme « *capita* » par les administrateurs coloniaux, c'est-à-dire responsable d'une équipe d'ouvrier sur un chantier du C.F.C.O.[366], Faustin Moudouma N'Goyi dans un accès de colère bat à mort un indigène dont le seul tort a été de s'arrêter de travailler parce que totalement épuisé. L'acte mis en scène par le dramaturge est d'une rare violence :

> *Un travailleur épuisé s'arrête et se tient les reins de façon significative. Aussitôt, Faustin le « capita » surnommé « Moyen-Congo », bondit sur lui, le fouet haut levé.*
>
> *FAUSTIN ? fouettant en cadence et avec violence. — Crève ! Crève ! La place des paresseux n'est pas ici !*
>
> *L'UN DES GROUPES. — Creuse ! Creuse ! (changement de ton). Capita, aie pitié de ce malheureux. C'est ton frère.*
>
> *FAUSTIN, fouettant toujours avec rage. — Crève ! Crève ! Tu n'es plus mon frère. Tu n'es qu'un paresseux.*
>
> *L'AUTRE GROUPE. — Déblaie ! Déblaie ! (changement de ton). Capita, pourquoi restes-tu sourd à nos supplications ?*
>
> *FAUSTIN, qui s'acharne toujours. — Crève ! Crève ! Sachez une fois pour toutes qu'ici, tout doit être de fer ou en fer : le chemin que nous ouvrons, la discipline, les hommes et la santé !*
>
> *L'UN. — Creuse ! Creuse ! Travaille sans espoir, car le capita refuse d'écouter nos prières.*
>
> *FAUSTIN, infatigable dans la punition qu'il inflige. — Crève ! Crève ! Je n'ai pas été dressé à écouter mes frères, mais à leur faire suer sang et eau dans le travail.*
>
> *L'AUTRE. Déblaie ! Déblaie ! (Changement de ton.) Capita, arrête, car notre frère vient de mourir.*
>
> *L'UN. — Creuse profond ! Creuse profond ! Voici que le soleil se coucher jusqu'à demain matin, voici que notre frère va, lui, dormir pour toujours. Creuse profond ! Creuse profond ! Nous devons préparer leur lit, avant que ne sonne le coup de clairon marquant la fin de travail.*[367]

[365] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 56.
[366] Sigle signifiant Chemin de Fer Congo-Océan. Historiquement, la construction de cette voie ferrée reliant Brazzaville à Pointe-Noire, deux des plus grandes villes de la République du Congo, a causé entre 1921 et 1934 la mort de 15 % des 127 250 manœuvres congolais et africains, originaires d'autres colonies, réquisitionnés de gré ou de force.
[367] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 76-77.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Dans cette scène, l'attitude d'un Faustin, imbu de son pouvoir de « capita », à lui donné par le maître blanc, et qui en abuse pour ôter la vie à un de ses « *frères* » noirs, est bien symptomatique du niveau très élevé d'assujettissement et d'aliénation de ce dernier. Son infériorité par rapport au colon, Faustin en a effectivement conscience et l'assume pleinement puisqu'il affirme ne pas avoir « *été dressé à écouter* [ses] *frères, mais à leur faire suer sang et eau dans le travail*[368] ».

Parfaits produits finis du processus de déculturation et « *hommes-produits* » selon le néologisme du poète Lamine Diakhaté, Ibouanga et son fils Faustin, tous deux au service du colonisateur européen, sont l'illustration concrète du colonisé acculturé et des « *hommes compromis avec les maîtres d'un ordre nouveau, dans l'exécution des "hautes œuvres"*[369] ». Ils sont les symboles des deux types d'hommes « *qu'engendre le processus normal de toute déculturation*[370] » : l'agent d'exécution et l'intellectuel. Comme l'explique Lamine Diakhaté, « *ces deux types d'hommes existent ou ont existé dans tout pays où les rapports entre étrangers et autochtones ont été des rapports de domination*[371] ». Ainsi, bien que Sylvain Bemba situe la pièce entre 1890 et la fin des années 1920, la problématique de la déculturation et de l'acculturation des Subsahariens mise en avant avec *Tarentelle noire et diable blanc* se pose avec acuité dans son pays à l'époque de la publication de la pièce. Le postulat sur lequel s'appuie la pièce est qu'un mode de vie a été piétiné par la violence et l'inhumanité des entreprises coloniales européennes. Les traces qu'elles ont laissées sur le corps social, culturel et cultuel, voire civilisationnel, des Noirs africains n'ont pu être effacées par la décolonisation ni par les indépendances. Les pratiques qui leur ont été imposées, les ex-colonisés les reproduisent servilement comme s'ils ne pouvaient et ne devaient exister ou vivre qu'à travers la parfaite imitation des mœurs européennes, de l'homme blanc, l'ancien maître.

Désormais désignés par les vocables d'élite politique et de classe dirigeante depuis l'accession à l'indépendance des pays africains, les agents d'exécution et les intellectuels de la période coloniale à la tête de leurs États perpétuent les procédés d'asservissement mis en place par l'administration coloniale. C'est la raison pour laquelle, chez nombre de dirigeants africains, l'abus de pourvoir dans tous les sens du terme est assuré dans sa cruauté la plus poussée. Aussi les méthodes aliénantes employées hier par le colon afin d'enfermer les

[368] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 77.
[369] Lamine Diakhaté, « Le Processus d'acculturation en Afrique noire et ses rapports avec la négritude », in *Revue Présence africaine*, n° 56, art. cit., p. 70.
[370] *Ibid.*
[371] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

masses populaires africaines dans un labyrinthe sans issue d'exploitation et de misère sont-elles reconduites par les nouveaux maîtres noirs, ces endo-colons. À ces derniers, l'ancien maître blanc semble avoir laissé en héritage, au moment de la décolonisation, cette forme particulière de gouvernance basée sur un profond égocentrisme qui veut que le gouvernant asservisse les gouvernés tout en tenant le pays pour sa propriété personnelle.

Six années après la publication de sa première pièce de *L'Enfer, c'est Orféo*, Sylvain Bemba écrit *Tarentelle noire et diable blanc* en 1976. Rappelons que trois ans plus tôt, l'auteur congolais est jugé et condamné par le gouvernement en place dans l'affaire dite du M.22[372], accusé d'avoir collaboré avec l'officier Ange Diawara[373]. Toutefois, avec sa pièce il ne s'en prend pas directement, comme à son habitude, aux travers et aux excès de la classe dirigeante congolaise. Il décide cette fois d'interroger les causes profondes du double caractère impérieux et violent des agissements de cette dernière vis-à-vis des populations. Pour Sylvain Bemba, les réponses à ses questions nécessitent un retour dans le passé colonial de son pays dominé et asservi par la France pendant plus d'un siècle. En effet, si la colonisation a constitué une épreuve douloureuse et violente pour son peuple, elle a surtout procédé à la déculturation du Noir africain, ce qui a par la suite conduit à son acculturation. Aimé Césaire, dans un article écrit en 1956, a eu le mérite d'attirer l'attention sur les incidences à long terme de la domination coloniale exercée par les puissances impérialistes européennes sur les cultures et les civilisations des peuples colonisés :

> […] *partout où il y a eu colonisation, des peuples entiers ont été vidés de leur culture, vidés de toute culture.* […] *Le mécanisme de cette mort de la culture et des civilisations sous le régime colonial commence à être connu. Toute culture pour s'épanouir a besoin d'un cadre, d'une structure. Or il est certain que les éléments qui structurent la vie culturelle du peuple colonisé disparaissent ou s'abâtardissent du fait colonial. Il s'agit bien entendu au premier chef de l'organisation politique. Car il ne faut pas perdre de vue que l'organisation politique que s'est librement donnée un peuple fait partie, et à un degré éminent, de la culture que d'autre part elle conditionne*.[374]

Le négritudien de conclure son propos en ces termes : « *Limitation de la civilisation colonisée. Suppression ou abâtardissement de tout ce qui la structure, comment dans ces cas s'étonner de la suppression de ce qui est une des caractéristiques de toute civilisation*

[372] Coup d'état militaire manqué en République populaire du Congo connu sous le sigle de M22 signifiant Mouvement du 22 février 1972.
[373] Instigateur d'un putsch manqué au Congo le 22 février 1972 qui visait le président de l'époque, Marien Ngouabi, Ange Bidié Diawara (Ange Diawara) prend le maquis à quelques kilomètres de Brazzaville, la capitale du pays. Capturé et exécuté en avril 1973 avec treize de ses camarades, le corps sans vie de ce dernier est exhibé lors d'un meeting organisé par le président Marien Ngouabi en personne et ce devant des dizaines de milliers de Congolais installés pour l'occasion dans un stade.
[374] Aimé Césaire, « Culture et colonisation », *Présence Africaine, revue culturelle du monde noir*, n° 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 194.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

vivante : la faculté de renouvellement ?[375] » Ainsi, cette dernière réflexion sur le profond bouleversement des structures politiques originelles des peuples africains colonisés met en lumière une réalité importante : les problèmes politiques de l'Afrique contemporaine sont le fait d'une renaissance culturelle ratée. Et, cet état des choses, Aimé Césaire le relevait alors même que la décolonisation pour nombre de pays subsahariens était loin d'être à l'ordre du jour :

> *Dans tout pays colonisé, nous constatons que la synthèse harmonieuse que constituait la culture indigène a été dissoute et que s'y est dissoute un pêle-mêle de traits culturels d'origine différente se chevauchant sans s'harmoniser. Ce n'est pas forcément la barbarie par manque de culture. C'est la barbarie par l'anarchie culturelle*.[376]

Remarquons en passant qu'après plus d'une décade d'indépendance, plus exactement au tournant des années 1970 quand Bemba écrit *Tarentelle noire et diable blanc*, l'Afrique noire se trouve plongée dans une situation d'anarchie politique étroitement liée à l'acculturation et à l'aliénation de ses populations.

Même si les temps de la colonisation n'ont pas été pas conjugués avec les verbes de l'idylle[377], même si la violence coloniale, dans tous les sens de l'expression, explique sans doute qu'une grande partie de l'élite politique et dirigeante africaine bien après la décolonisation et par-delà même les indépendances répètent servilement les gestes de l'ancien maître blanc, tout ne semble pas perdu pour autant. Très vite, Sylvain Bemba va utiliser le théâtre comme canal pour envoyer un message fort à ses contemporains à savoir que le nouveau défi pour le Noir africain au lendemain des indépendances est de réussir à décoloniser son esprit. Et, cette entreprise de désaliénation se doit, pour lui, d'être la priorité de tous les intellectuels organiques subsahariens qui du fait de leur position dans la société se doivent d'édifier les consciences et les esprits engourdis des populations.

II. La Problématique de la révolte dans le roman bembien

Le Noir africain à qui l'on a ravi la liberté et dénié toute humanité pendant des siècles n'est pas resté sans réagir. En effet, face à l'impasse de l'asservissement et de la violence, il lui a fallu se révolter pour pouvoir mettre fin à sa situation d'esclave et de colonisé. Une attitude qu'énonce avec la plus grande clarté Albert Memmi, essayiste franco-tunisien dont les

[375] Aimé Césaire, « Culture et colonisation », *Présence Africaine, revue culturelle du monde noir*, n° 8-9-10, art. cit., p. 194.
[376] *Ibid.*, p. 201.
[377] *Ibid.*, p. 196.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

remarques et analyse sur la colonisation et le colonisé qui, bien que s'enracinant dans les sociétés coloniales d'Afrique du Nord, s'appliquent parfaitement à la situation subsaharienne :

> [L]*a révolte est la seule issue à la situation coloniale, qui ne soit pas un trompe-l'œil, et le colonisé le découvre tôt ou tard. Sa condition est absolue et réclame une solution absolue, une rupture et non un compromis. Il a été arraché de son passé et stoppé dans son avenir, ses traditions agonisent et il perd l'espoir d'acquérir une nouvelle culture, il n'a ni langue, ni drapeau, ni technique, ni existence nationale ni internationale, ni droits, ni devoirs : il ne possède rien, n'est plus rien et n'espère plus rien.* […] *La situation coloniale, par sa propre fatalité intérieure, appelle la révolte. Car la condition coloniale ne peut être aménagée ; tel un carcan, elle ne peut qu'être brisée.*[378]

Cet extrait jette en effet un éclairage sur la révolte, du moins la décrit comme ultime solution de libération pour tout homme ou peuple opprimé. Toujours dans le même ordre d'idée, Albert Camus ne manque pas, lui, de rappeler que « *la conscience vient au jour avec la révolte*[379] ». Ainsi, Sylvain Bemba qui, dans ses pièces de théâtre publiées au cours des années 1970, a crié à suffisance en faveur de la liberté du Noir africain pliant sous le joug d'un nouvel impérialisme est bien conscient que la « *révolution n'est que la suite logique de la révolte*[380] ». C'est en toute connaissance de cause que, dans sa tétralogie romanesque, cette volonté de dire « non », de briser le carcan, ce refus de l'avilissement, transpire à travers les actes et les actions de ses héros littéraires.

Chez Sylvain Bemba, la révolte rime avec la prise de position. Si tant est que « *toutes les pensées révoltées* […] *s'illustrent dans une rhétorique ou un univers clos*[381] », la volonté de l'intellectuel brazzavillois est de faire éclater par son écriture narrative le cercle infernal dans lequel a été claustré le Congolais et dans un sens plus large le Noir africain depuis sa rencontre avec l'homme blanc. Les personnages de Léonidas, Cassius Kingaboua, André Grenard, Emmanuel Mung'Undu et Patrice M'Pfum sont dans la tétralogie romanesque de Bemba les symboles de cette Afrique postcoloniale qui refuse les conditions iniques dans lesquels l'histoire continue de les maintenir même après les Indépendances. Ces héros littéraires bembiens, loin d'être indemnes de toute aliénation, sont des *leaders* sortis de cette boue dans laquelle l'on veut fait demeurer le peuple. Ils en ont émergé dans le but de conduire leurs contemporains opprimés et asservis vers la liberté et la dignité d'homme.

[378] Albert Memmi, *Portrait du colonisé précédé du portait du colonisateur*, *op. cit*., p. 155-156.
[379] Albert Camus, *L'Homme révolté* [version numérique], Paris, Gallimard, coll. NRF, 1951, p. 27.
[380] *Ibid*., p. 135.
[381] *Ibid*., p. 316.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.1. Le Héros[382] révolté de Sylvain Bemba

Face à l'oppression coloniale et post-coloniale, le héros dans le roman de Sylvain Bemba ne courbe pas l'échine. Dans son mouvement de refus, celui-ci découvre la révolte et la considère désormais comme l'ultime clé pouvant sortir son peuple et lui de la prison historique de la servitude et de la souffrance dans laquelle ils sont retenus captifs. Définie par Albert Camus comme étant l'expression simultanée de la négation et de l'affirmation de soi, cette attitude du héros dans la tétralogie romanesque de Sylvain Bemba est dirigée contre tous les oppresseurs du Noir africain : contre l'impérialisme occidental dont le principal objectif est d'exploiter sans vergogne les richesses du continent, mais également contre ces dictatures africaines à la solde pour certaines du premier ou se réappropriant tout simplement son idéologie dominatrice pour d'autres.

Dans les œuvres narratives bembiennes, les héros très souvent conscients de leur condition d'hommes dominés par d'autres hommes n'ignorent aucunement que leur avenir à l'instar de celui de leurs compatriotes se dessine au gré des choix et des désirs de leurs tortionnaires. Devant cette situation profondément aliénante et humiliante, il n'y a plus de compromis qui tienne. La rupture apparaît dès lors comme un impératif si bien que la révolte est alors privilégiée. Se libérer de la servitude, de la misère et avec lui les populations dont il est devenu le seul espoir par la force des choses, tel est le sens que donne André Grenard à son action dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*. Dans *Rêves portatifs* et *Léopolis*, Léonidas et Patrice M'Pfum rejettent respectivement avec énergie toute idée de néo-colonisation et partant l'hégémonie politique et économique de l'ancien maître blanc.

Les héros littéraires de Bemba sont tous animés par un idéal de liberté. L'émancipation et le bien-être des populations africaines se trouvent être la quête principale qui mobilise et sous-tend toutes leurs actions dans les récits. Si ces personnages d'exception prennent à corps et à cœur les tâches qu'ils se sont assignées, comme nous le verrons, il est donc intéressant de plonger dans le vif du sujet par la description de la force-volonté qui les anime.

[382] Personnage dont « *l'héroïté* » d'un point de vue sémiologique est identifiable, selon Philippe Hamon, à travers six paramètres qui relèvent de la « *mise en texte* ». Le héros d'une œuvre littéraire se distinguerait en effet par une série de traits différentiels : la qualification, la distribution, l'autonomie, la fonctionnalité, la prédésignation conventionnelle et le commentaire explicite du narrateur. Cf. Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1977. Dans cet article de synthèse, le critique littéraire français propose une approche méthodologique rigoureuse permettant de rendre compte du fonctionnement du personnage dans un récit donné, celui-ci étant considéré comme un signe.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.1.1. La Volonté d'affranchir le peuple

Le héros dans le roman de Sylvain Bemba est un personnage atypique. C'est un Noir africain qui n'échappe certes pas à l'aliénation caractéristique de tout colonisé et ancien colonisé, mais qui a su garder en lui cette petite part de lucidité. Il est arrivé, au grand dam du colon et du néo-colon, à redonner de la valeur aux résidus de dignité et de liberté qu'aucune forme d'abâtardissement n'a pu faire disparaître. Sylvain Bemba a en effet décelé chez des figures historiques telles qu'André Grenard Matsoua ou Patrice Lumumba ce reste de sentiment de fierté et de patriotisme. Il s'est ainsi chargé de les diffuser par et à travers son œuvre romanesque. L'objectif de l'auteur brazzavillois avec ses héros africains est clair : communiquer aux masses populaires congolaises et africaines cette volonté « *à lutter contre la servitude, le mensonge et la terreur*[383] », mais surtout à « *hâter le mûrissement de la prise de conscience*[384] » chez ces derniers.

Si l'histoire pré et post-coloniale du Congo constitue la toile de fond du roman *Le Soleil est parti à M'Pemba* force est de constater avec Noël Kodia-Ramata que « *le personnage d'André Grenard (Matsoua) et la tradition téké constituent le fil conducteur de l'œuvre*[385] ». Originaire de l'actuelle République du Congo, ce Subsaharien est considéré par nombre d'historiographes comme une « [f]*igure légendaire de la contestation de la politique coloniale*[386] » en Afrique Équatoriale Française (A.E.F.). Pour rappel, l'administration coloniale devant l'« *ébauche de revendications nationalistes*[387] » de cet Africain « évolué », fondateur d'un mouvement social et politique, l'Amicale[388], le fait arrêter. Jugé et emprisonné une première fois en 1930, André Grenard Matsoua est à nouveau condamné aux travaux forcés à vie le 8 février 1941. Détenu à la prison de Mayama, il y meurt officiellement de dysenterie bacillaire le 13 janvier 1942.

Dans la fiction narrative de Sylvain Bemba, ce personnage historique transformé en héros littéraire s'engage dans un combat pour l'émancipation de son peuple pliant sous le joug

---

[383] Albert Camus, *L'Homme révolté* [version numérique], *op. cit.*, p. 294.
[384] Aimé Césaire, « L'Homme de culture et ses responsabilités », *Présence Africaine*, n° 24-25, 1959, p. 117.
[385] Noël Kodia-Ramata, *Dictionnaire des œuvres littéraires congolaises*, Paris, Paari, 2010, p. 360.
[386] Philippe Moukoko, *Dictionnaire général du Congo-Brazzaville*, *op. cit.*, p. 218.
[387] *Ibid*., p. 36.
[388] « *C'est en 1926 que débute à proprement parler sa carrière politique.* [André Grenard Matsoua] *fonde une association, l'amicale des originaires de l'Afrique Équatoriale Française, société de secours mutuel dont le but est de venir en aide au Noirs d'A.E.F. (c'est-à-dire des quatre colonies du Moyen-Congo, du Gabon, de l'Oubangui-Chari et du Tchad) résidant en France. Des émissaires de Matsoua sont chargés de recueillir des fonds dans toute l'A.E.F., mais opère en pratique surtout en pays Lari* […]. *Par ailleurs, il entretient une correspondance suivie avec les autorités, protestant contre le code de l'indigénat alors en vigueur qui permettait entre autres la réquisition des Africains pour les travaux publics, souvent dénoncée comme une forme particulièrement dure de travail forcé, et s'élevant contre la stagnation économique du Moyen-Congo.* », Claude Wauthier, « Matsouanisme et littérature », in *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 35.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

colonial. En effet, tirailleur ayant combattu pour la France au cours de la Première Guerre mondiale, André Grenard décide « *de peser de tout son poids sur l'histoire qui se fait*[389] ». Le but étant pour lui de montrer au colonisateur que, même dominés, ses compatriotes du Moyen-Congo demeurent des hommes au même titre que les Blancs d'Europe et comme tels, ceux-ci ont droit à la liberté et au respect. André Grenard a par ailleurs la ferme conviction que le combat pour la dignité et l'émancipation des siens doit être amorcé par l'élite africaine de la diaspora :

> - *Tu es sans doute un Batéké du Moyen-Congo, et tu as fait la dernière guerre ?*
> - *Affirmatif, répondit N'Gambou.*
> - *L'inconnu, également ancien combattant, lui apprit qu'ils étaient compatriotes :*
> - *Appelle-moi simplement André, comme font mes amis, poursuivit l'autre, nous sommes frères du Moyen-Congo. Que fais-tu à Paris ?*
>
> *N'Gambou, qui subissait irrésistiblement l'ascendant de ce compagnon de rencontre, dut avouer qu'il ne gagnait pas sa vie de façon très orthodoxe et s'embrouilla dans ses explications.*
>
> - *Tu n'as pas à t'excuser, ni à rendre compte de ta conduite, reprit André, tu ne pourrais pas dénombrer ceux d'entre nous qui ont mal tourné dans cette ville de perdition. C'est d'ici que l'on part pour aller tout prendre chez nous sans aucun respect de l'homme noir. C'est ici que se fait aussi la cuisine des grandes idées en faveur de la liberté. C'est d'ici que la race noire ira à la reconquête de sa dignité actuellement piétinée.*[390]

Affranchir le Noir africain, le sortir de sa situation historique d'être dominé et incapable de se réaliser, voilà l'objectif autour duquel se cristallise toute l'énergie du personnage d'André Grenard dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*. Pour lui, ce n'est pas trop demander aux colonisateurs que de traiter le colonisé à égale humanité de leurs propres compatriotes : « *J'ai écrit à Brazzaville au gouverneur des colonies pour lui exposer ma façon de voir et lui proposer des solutions que je crois opportunes afin que la France continue d'être fière de sa belle devise : Liberté, Égalité, Fraternité. Aucune réponse*[391]. » Face au mutisme des autorités administratives coloniales, une conclusion s'impose alors : « [o]*n ne doit pas mendier pour sa liberté, on en paie le prix avec des larmes de sang*[392]. » Sylvain Bemba peint ici un Noir africain « *qui a reçu des ordres toute sa vie*[393] » et qui désormais estime que « *les choses ont trop duré*[394] ». Au-delà du « non » caractéristique du révolté camusien que laissent entrevoir les propos de héros bembien, il faut surtout saisir chez ce dernier la volonté de débarrasser son peuple des scories de la servitude par des actions

[389] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 48.
[390] *Ibid.*, p. 43-44.
[391] *Ibid.*, p. 48.
[392] *Ibid.*
[393] Albert Camus, *L'Homme révolté* [version numérique], *op. cit.*, p. 25.
[394] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

concrètes. Le cynisme et la mésestime des Blancs vis-à-vis de leurs sujets coloniaux de l'A.E.F. sont à l'origine de la révolte d'André Grenard. Ainsi, à travers la désinvolture d'un personnage blanc, exploitant européen, décrivant le travail du portage dans les colonies, l'on découvre la réification dont les compatriotes de ce dernier ont été l'objet durant cette période :

> - *En Afrique, persifla le maître céans, ce n'est pas le temps que l'on gagne qui est de l'argent, c'est le temps que l'on est obligé de perdre. Vous savez, le portage en A.E.F., c'est l'enfer. Pistes épouvantables, bêtes fauves, fièvres malignes, postes administratifs à éviter. Si nous n'avions pas les chefs traditionnels avec nous, l'aventure serait impossible. Sur cent porteurs qui partent, quelque chose comme 30 à 40 pour cent n'arrive pas à destination. Nous jouons à qui perd gagne.*
> - *Dieu vous entende, fit gravement le troisième visiteur.*[395]

Les propos ici repris sont ceux de contrebandiers français dont le seul souci est de faire du profit quitte à acheter ces « *tyrans locaux*[396] » africains dont parlait Aimé Césaire et à sacrifier des vies humaines, lesquelles n'ont quasiment pas de valeur à leurs yeux. Cette description de l'une des formes d'exploitation les plus inhumaines — le portage[397] — montre bien que les populations locales noires africaines sont reléguées au rang de simples « choses » bonnes à servir. Les idéologies racistes et capitalistes se conjuguent pour dénier l'humanité des autochtones exploités. Face à cette situation, André Grenard refuse que son peuple soit ainsi réduit au travail forcé colonial et à son lot d'indignité. Il choisit pour cette raison de « *suivre une étoile et apporter des offrandes à* [son] *peuple qui existe déjà, bien qu'il ne soit pas encore né politiquement*[398] ». Ce propos imagé renvoie le lecteur à la mythologie chrétienne des rois mages qui, guidés par la lumière d'une étoile, découvrent l'Enfant Jésus, fils du Dieu vivant, dans une étable et lui offrent en guise de présents de l'or, de la myrrhe et l'encens. La symbolique qui se dégage est celle d'intellectuels noirs africains qui, comme les rois mages, se doivent d'apporter la puissance, la connaissance et le savoir-faire à la place de l'or, de myrrhe et de l'encens à leur peuple maintenu dans l'étable de la misère afin de l'en sortir. André Grenard a bien conscience que cette entreprise n'en est que plus périlleuse pour un Noir.

---

[395] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 57.

[396] « *On me parle de tyrans locaux mis à la raison ; mais je constate qu'en général ils font très bon ménage avec les nouveaux et que, de ceux-ci aux anciens et vice-versa, il s'est établi, au détriment des peuples, un circuit de bon service et de complicité* », Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi du : *Discours sur la Négritude*, *op. cit.*, p. 24.

[397] « *Le portage des charges et des êtres humains a existé de tout temps en Afrique noire. Il a pris une ampleur considérable, en ce qui concerne les charges tout au moins, dans le premier temps de la colonisation européenne. Cela s'explique d'abord parce que la survie d'un poste européen isolé en brousse exige un ravitaillement intensif, en vivres et en munitions notamment ; ensuite parce que l'exploitation des ressources dans les pays occupés va connaître, avec la colonisation, une intensité inconnue jusqu'alors.* », Pierre Mollion, « Le Portage en Oubangui-Chari, 1890-1930 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome XXXII, n° 4,1986, p. 542.

[398] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 46.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Avec la mise en récit du parcours révolutionnaire de cet illustre Africain dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*, le romancier brazzavillois entend pousser à l'action ses contemporains, pas seulement leur(s) *leader*(*s*), mais toutes les classes opprimées du continent et ce, sans aucun compromis, comme en témoigne ce passage :

> *Une conversation entendue à Paris lui revint en mémoire : « Depuis le siècle des Lumières, et sans doute avant, disait Monsieur Jean, si l'on n'a pas de complicités parmi les chiens de garde spirituels d'une société donnée, on ne peut ébranler celle-ci sur ces fondements. »*
> *À quoi André Grenard avait répondu : « J'entends bien, mais s'il faut, pour prix de notre liberté, solliciter la protection maçonnique des Frères Ferchaux qui, par ailleurs, font peu de cas des droits de l'homme et se conduisent au Congo comme des brigands, je dis non. »*[399]

André Grenard a agi au bénéfice de tous les Noirs africains qui ont été exploités, spoliés et humiliés par l'homme blanc des siècles durant. Le narrateur à travers ces interventions, éclaire les buts réels des choix opérés pas ce personnage. Il ne s'agit pas, en ce qui le concerne, d'une révolte égoïste suscitée par des motivations personnelles, mais d'une révolte pour indiquer le chemin de la reconquête de leur dignité à ses frères. En effet, André Grenard écœuré par les méfaits de l'esclavage colonialiste auquel est réduit son peuple, se lève et force celui qui l'a estropié de son humanité et de sa liberté à lui reconnaître celles-ci et à les lui rendre de gré ou de force. Ce n'est pas de vengeance ou de rancune dont il est question, mais d'un acte tangible pour amener les oppresseurs blancs à prendre conscience que les colonisés de l'A.E.F. « *savent que leurs "maîtres" provisoires mentent* [d]*onc que leurs maîtres sont faibles*[400] » et que, partant, ils se trompent en pensant pouvoir continuer à les maintenir dans la servitude.

En abordant dans sa fiction narrative « *le courage politique de cet Africain qui avait osé parler d'égal à égal avec les gouverneurs*[401] », Sylvain Bemba s'attache par son exemple à hâter la prise de conscience des populations de l'Afrique au sud du Sahara. Ces dernières doivent savoir qu'elles ont la capacité de se sortir de l'asservissement dans laquelle elles sont maintenues même après les indépendances. Des actions vives et efficaces peuvent et doivent être menées collectivement à partir d'individualités, comme l'illustre le parcours d'André Grenard dont la révolte a commencé par la création d'une association de secours social entre compatriotes « *aéfien*[s][402] ». Par une sorte de pédagogie par l'exemple, Bemba montre que, par son action isolée au départ, celui-ci est devenu un véritable guide pour son peuple au point

[399] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 99.
[400] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de : *Discours sur la Négritude*, *op. cit.*, p. 8.
[401] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 116.
[402] Personne originaire de l'Afrique Équatoriale Française (A.E.F.)

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qu'il est aujourd'hui *« entré dans la légende*[403] ». L'intransigeance de ce héros bembien, son attachement à la liberté et à la dignité caractérisent aussi le combat politique du personnage de Fabrice M'Pfum dans *Léopolis*.

Sylvain Bemba a fait de ses productions littéraires de véritables lieux de célébration d'illustres figures de l'histoire moderne de l'Afrique telles que André Grenard Matsoua[404], Amilcar Cabral[405] ou encore Thomas Sankara[406]. Si l'auteur brazzavillois dédie son dernier roman, *Léopolis*, tout entier « [à] *la mémoire du plus célèbre martyr de l'année qui a suivi les indépendances de 1960*[407] », la note paratextuelle sur la quatrième de couverture de l'ouvrage se veut moins équivoque sur l'identité du martyr en question :

> *L'inexplicable disparition de deux personnages, une jeune Afro-américaine, Miss Nora Norton et son compagnon, Mujima, assistant à l'université de Wallabi, sert de point de départ à ce récit construit en forme d'énigme dans lequel Sylvain Bemba donne une nouvelle dimension au mythe de Patrice Lumumba. Comme il l'a déjà fait dans* Le Soleil est parti à M'Pemba, *le romancier congolais opère ici une nouvelle plongée dans le passé de l'Afrique qui lui permet d'exhumer de l'oubli la fabuleuse Léopolis, la ville des lions, hantée par le spectre du grand leader assassiné, Fabrice M'Pfum…*[408]

Avec le personnage de Fabrice M'Pfum, double fictionnel de Patrice Lumumba, Sylvain Bemba met en récit « *l'ascension et la chute d'un amant de la liberté*[409] » présenté par le narrateur comme « *le prototype même du héros tragique des temps modernes*[410] ». Tout comme l'ancien combattant André Grenard dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*, qui historiquement le devance de plus d'un quart de siècle, Fabrice M'Pfum est un homme révolté, un panafricaniste qui à la veille de l'indépendance de son pays tient à jeter un éclairage sur la signification de la liberté assimilée pour l'occasion à une très belle femme :

> *Quand nous disons ceci : nous voulons le changement, nous voulons la liberté, nous nous contentons de tourner autour de cette femme intimidante, qui est la plus belle du monde, mais voici qu'aujourd'hui elle a entendu notre appel. Certains s'imaginent que l'on que l'on peut vivre en concubinage avec une femme aussi désirable que celle-là sans déchaîner les convoitises, les jalousies des autres hommes. Aujourd'hui la liberté est là, il ne s'agit plus seulement de la chanter, de la célébrer, mais de coucher avec elle et de lui faire des enfants. Les ennemis de notre indépendance disent comme dans Le Livre de la jungle : « Vous avez lutté pour avoir la liberté, elle est à vous. Mangez-là ! » Eh bien, oui, mangeons-la, et ne laissons même pas le moindre os pour les chiens.*[411]

[403] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 116.
[404] L'ancien combattant André Grenard dans le roman *Le Soleil est parti à M'Pemba*.
[405] Le chef du maquis Dos Santos dans la pièce *L'Enfer, c'est Orféo.*
[406] Le président Amandla dans la pièce *Noces posthumes de Santigone.*
[407] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 2.
[408] *Ibid*., 4e de couverture.
[409] Tchitchellé Tchivela, « Notes de lecture », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 239.
[410] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 4.
[411] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 28-29.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Ce discours métaphorique de Fabrice M'Pfum est de toute évidence un appel aux siens à s'« *engag*[er] *sans merci dans une lutte contre le colonialisme et l'impérialisme*[412] ». Aussi a-t-il en tête une émancipation totale et réelle fondée des bases économiques solides :

> *Dès que le redressement économique deviendra une réalité, songea-t-il, je ferai venir de grands architectes de l'étranger. Les colonisateurs du Wallabia ne reconnaîtront pas dans dix ans la ville déguenillée qu'ils nous ont léguée, avec ses hideux monuments en stuc, ses lions en plâtre.*[413]

De cette façon, le romancier laisse à l'appréciation du lecteur le projet économique de son héros devenu Premier ministre à la faveur de l'indépendance de son pays. Ainsi, force est de constater que pour le nouveau chef du gouvernement wallabian la proclamation de l'indépendance n'est pas une fin soi, bien au contraire. Ses prises de position tout au long du récit permettent de comprendre que dans la conception de la souveraineté nationale et des relations internationales de ce dernier, les indépendances politiques et économiques sont indissociables. Il s'est d'ailleurs attelé à démontrer à son peuple que cette forme d'émancipation ne peut être viable qu'à la seule condition de construire des infrastructures pour soutenir des institutions locales à la hauteur des idéaux de liberté et de dignité à reconquérir. Pour y arriver, ce dernier exige de la part de ses collaborateurs plus d'exigence dans le respect des institutions et beaucoup d'abnégation au travail. Ainsi, en ayant toute conscience du niveau de précarité du jeune État de Wallabia, Fabrice M'Pfum tente d'établir des partenariats avec de grandes puissances étrangères dans le respect réciproque des peuples. Cette vision d'entraide, de partage dans l'égalité et de respect mutuel, chère au héros de Bemba, renvoie très précisément aux idéaux de Patrice Lumumba explicités dans un discours prononcé à la conférence panafricaine d'Ibadan, au Nigéria, le 22 mars 1959 :

> *Nous avons impérieusement besoin de l'apport financier, technique et scientifique de l'Occident en vue du rapide développement économique et de la stabilisation de nos sociétés.*
> *Mais les capitaux dont nos pays ont besoin doivent s'investir sous forme d'entraide entre nations. Les gouvernements nationaux donneront toutes les garanties voulues à ces capitaux étrangers.*
> *Les techniciens occidentaux auxquels nous faisons appel viendront en Afrique non pour nous dominer, mais bien pour servir et aider nos pays.*[414]

Sentiment de supériorité des colonisateurs et aliénation des anciens colonisés aidants, les relations entre États africains libres et pays occidentaux vont pourtant, au lendemain des

[412] Patrice Lumumba, « "Africain levons-nous". Discours de Patrice Lumumba du 22 mars 1959 », in *Le Colonialisme*, Paris, Éditions Points, 2010, p. 13.
[413] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 84.
[414] Patrice Lumumba, « "Africain levons-nous". Discours de Patrice Lumumba du 22 mars 1959 », *Le Colonialisme*, *op. cit.*, p. 14-15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

indépendances, avoir le goût amer d'un néo-colonialisme entretenu par des dirigeants noirs avides d'argent et sans scrupule.

La quintessence du roman *Léopolis* se perçoit à travers cette ferme volonté qu'a son héros, Fabrice M'Pfum, à amener son peuple à une indépendance véritable de son pays, tout en adoptant une politique d'ouverture au reste du monde. Très vite, celui-ci va être rattrapé par l'hypocrisie et le racisme historiques des puissances occidentales qui finissent par l'écarter physiquement : « *Resté seul, Fabrice M'Pfum pleura silencieusement. Ils ont mis une camisole de force à notre indépendance, dit-il à mi-voix en buvant mentalement le vin amer de la défaite*[415]. » Il faut surtout comprendre que la « *destinée politique, brève, mais intense*[416] » de ce personnage, double fictionnel de Patrice Lumumba, semble répondre chez Bemba au besoin fondamental d'exorciser un mal commun à tous les pays d'Afrique subsaharienne. En effet, pour l'auteur brazzavillois, les populations africaines au sud du Sahara, dont celles de son pays, seront toujours dominées tant que leurs *leaders* locaux ne comprendront pas que l'indépendance ne signifie pas prendre simplement la place du Blanc et encore moins exploiter vilement les siens au profit des premiers. Dans *Léopolis*, Fabrice M'Pfum constate avec un double sentiment d'indignation et de tristesse que certains de ses plus proches collaborateurs, dont le Président de la République Xoxo Kakwàta, n'adhèrent pas à sa vision émancipatrice et à son idéal liberté :

> *Tous vos complices sont pris, vieux, et se sont mis à table. Je n'ai voulu croire à aucune de leurs déclarations concernant votre rôle, notamment dans l'attentat du Trianon. Sur mes instructions, la cour d'exception va dissocier votre cas du leur.*
> *Plutôt crever, cracha haineusement Xoxo, que d'accepter de toi une faveur. Je ne regrette qu'une chose ; que tu n'aies pas péri dans les ruines de ce palais pour l'achat duquel tu as saigné les finances publiques. Les forces que tu as mises en branle t'écraseront plus tôt que tu l'imagines. Hier, les gens t'ont suivi parce que tu étais radical. Aujourd'hui, tu te rends compte que les difficultés ne s'éliminent pas par de grands discours enflammés. On vit avec. Hier tu prêchais la révolution, parce que tu n'avais pas le pouvoir. Aujourd'hui, Fabrice, tu as le pouvoir, où est la révolution ? Où est la révolution, si tu dois te rendre chez les Américains ? Pourquoi pas chez Nikita ?*[417]

Avec la bénédiction de l'ancien maître et la complicité « *de grands responsables africain*s » dont il est pour certains « *un fléau pour* [le] *continent* » et pour d'autres l'homme à abattre, Fabrice M'Pfum manque une première fois de se faire assassiner. Si les sanctions qui s'en suivent sont loin d'être considérées comme exemplaires, le principe et le but cependant méritent d'être pris en compte :

[415] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 92.
[416] *Ibid.*, p. 4.
[417] *Ibid.*, p. 52.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Une heure après son entretien avec sa visiteuse tardive, se succédèrent le démantèlement de la conjuration, l'arrestation de tous les coupables et leurs exécutions publiques. Le maître incontesté du pays épargna cependant à l'ancien président l'humiliation d'un procès devant le tribunal militaire.*[418]

Le Premier ministre wallabian montre qu'il a une haute idée de la liberté et une conception particulière de la révolution dont l'objectif n'est pas l'auto-ostracisation internationale. À ses proches et dans un sens plus large à son peuple, Fabrice M'Pfum veut inculquer le sens de la loyauté et une notion singulière du travail libre. Pour lui, il est hors de question d'assujettir ses compatriotes sous prétexte de les gouverner. Le *leader* wallabian, notamment par la violence, tente de ramener à la raison tous ces hommes politiques et leurs partisans qui adoptent des comportements susceptibles d'entraver ou de mettre à mal la liberté conquise non sans avoir de regret, comme le montre cette confidence par lui faite à sa secrétaire :

> *Je ne suis pas homme à renoncer au combat tant qu'il me reste un peu de forces pour résister. J'ai cru longtemps que la vie, notamment l'action politique, était semblable au jeu de dames, et qu'il suffisait, pour gagner, d'être le plus fort ou le plus habile. Or, les évènements nous gouvernent plus que nous ne les gouvernons. Ainsi de Xoxo. Je n'ai pas voulu ce qui est arrivé. Même quand nos chemins se sont séparés, je n'ai jamais, je dis bien : jamais, prononcé un seul mot pour dénigrer directement et indirectement mon maître.*[419]

Si dans les deux passages ci-dessus repris le romancier fustige très clairement les effets pervers des révolutions et le comportement indéfendable des dirigeants congolais et africains qui instaurent, au nom de la liberté, la violence politique et la peine de mort comme stratégie et méthode de gouvernance, il laisse comme on peut le constater une porte de sortie à son héros. En effet, ce dernier reconnaît avoir pris des décisions politiques particulièrement dures qui se sont imposées à lui, mais que le peuple ne saura pas comprendre :

> *En politique, rien de tel. J'y suis entré avec l'idée que je garderais, quoi qu'il arrive, les mains propres. Hélas ! sur ce terrain, on se connaît peut-être comme cause, mais on s'ignore comme effet. J'ai été entraîné sur la pente de la violence plus que je ne m'y suis engagé délibérément, mais les gens ne voient jamais la différence.*[420]

Cette impasse dans laquelle se retrouve Fabrice M'Pfum, c'est-à-dire partager entre quête de liberté et intransigeance vis-à-vis d'un peuple qui est loin d'épouser sa vision et encore de comprendre ses agissements, renvoie exactement à la situation des héros de Césaire, Patrice Lumumba et le Roi Christophe, respectivement dans *Une saison au Congo* et *La Tragédie du roi Christophe*. D'ailleurs, la réplique emblématique de Christophe dans l'une des séquences de la dernière pièce citée permet d'une certaine manière de le rapprocher à

[418] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 51-52.
[419] *Ibid*., p. 58-59.
[420] *Ibid*., p. 79.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Fabrice et de mieux appréhender l'idée contenue dans les propos ci-dessus repris du héros de Bemba :

> *Je demande trop aux hommes ! Mais pas assez aux nègres, Madame ! S'il y a une chose qui, autant que les propos des esclavagistes, m'irrite, c'est d'entendre nos philanthropes clamer, dans le meilleur esprit sans doute, que tous les hommes sont des hommes et qu'il n'y a ni Blancs ni Noirs. C'est penser à son aise, et hors du monde, Madame. Tous les hommes ont mêmes droits. J'y souscris. Mais du commun lot, il en est qui ont plus de devoirs que d'autres. Là est l'inégalité. Une inégalité de sommations, comprenez-vous ? À qui fera-t-on croire que tous les hommes, je dis tous, sans privilège, sans particulière exonération, ont connu la traite, la déportation, l'esclavage, le collectif ravalement à la bête, le total outrage, la vaste insulte, que tous, ils ont reçu, plaqués sur le corps, au visage, l'omniniant crachat ! Nous seuls, Madame, vous m'entendez, nous seuls, les nègres ! Alors au fond de la fosse ! C'est bien ainsi que je l'entends. Au plus bas de la fosse. C'est là que nous crions ; de là que nous aspirons à l'air, à la lumière, au soleil. Et si nous voulons remonter, voyez comme s'imposent à nous, le pied qui s'arc-boute, le muscle qui se tend, les dents qui se serrent, la tête, oh ! la tête, large et froide ! Et voilà pourquoi, Madame, il faut tant demander aux nègres plus qu'aux autres : plus de travail, plus de foi, plus d'enthousiasme. Un pas, un autre pas, encore un autre pas et tenir gagné chaque pas ! C'est d'une remontée jamais vue que je parle, messieurs, et malheur à celui dont les pieds flanchent !*[421]

Toutefois, remarquons à la lumière de ce qui précède que cette façon pas forcement positive de « réinventer » l'histoire du Premier ministre zaïrois Patrice Lumumba relève également de la volonté du romancier brazzavillois de montrer toutes les facettes des dirigeants africains qui malheureusement dans certains cas se cachent derrière la notion subjective de reconstruction nationale pour installer leur dictature. À cet effet, Tchitchellé Tchivela se veut on ne peut plus explicite sur les intentions réelles de son compatriote :

> [L]*e lecteur pourrait être tenté de reprocher à Sylvain Bemba de lui avoir servi une histoire de Lumumba qui est loin de correspondre à la vérité, à la réalité. Il trouverait alors, dans le roman même la réponse suivante : « les héros sont faits pour qu'on les réinvente chaque fois d'une manière différente » (p. 121). Voilà qui définit à mon avis le roman historique africain : un mariage de la réalité avec l'imagination visant à la (pro)création des mythes galvaniseurs.*[422]

Sylvain Bemba dévoile ainsi la face cachée de l'iceberg révolutionnaire qui dans son pays voit des violences politiques grandissantes et surtout une succession de coups d'État et de gouvernements autocratiques. Désormais, il est pour lui plus qu'important de politiser la masse afin qu'elle saisisse l'établissement et le fonctionnement de ces nouveaux régimes d'oppression contre lesquelles elle devra tout ou tard se lever.

Malgré les quelques déviations fort regrettables de son héros, Sylvain Bemba veut insister sur l'énergie qu'il déploie dans la défense des libertés de ses compatriotes et sa volonté inébranlable de briser les chaînes de l'impérialisme occidental. Celui-ci est révolté à

[421] Aimé Césaire, *La tragédie du Roi Christophe*, Paris, Présence Africaine, 1963, p. 59.
[422] Tchitchellé Tchivela, « Notes de lecture », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 240.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'idée que l'ancien colon veuille à nouveau imposer ses lois au Wallabia indépendant. Fabrice M'Pfum s'oppose à toute velléité nouvelle de domination d'un peuple qui a su arracher son indépendance à force de sacrifice et à l'issue de luttes acharnées. Cette résolution est mise en lumière par le narrateur rappelant l'un des discours les plus marquants du *leader* wallabian :

> *Fabrice prend le truc et il dit comme ça, la dernière chose que les journaux et les radios étrangers viennent de fabriquer pour me salir a trait à de prétendues malversations que j'aurais commises du temps où j'étais employé à la Banque de l'Afrique occidentale, mais ces messieurs oublient seulement de dire combien ont-ils emporté de lingots d'or qui transitaient par cette B.A.O., en réalité ce BOA (clameurs de la foule) qui a avalé toutes nos richesses, eh bien ! oui, j'avais pris une petite somme que je me proposais de rembourser, tous les caissiers font ça (OUI ! OUI ! C'EST VRAI !), pouvais-je prévoir que l'inspecteur passerait avant, et à supposer même que j'aie pris cet argent pour prendre, j'en avais le droit en votre nom à tous, et au nom de tous ceux qui sont morts sous la chicotte coloniale en recevant un salaire de misère, et laissez-moi rappeler ce proverbe qui dit que celui qui vole un voleur est pardonné pour cent ans (ovations de la foule).*[423]

L'énumération faite ici des injustices subies par l'ex-colonisé ne laisse aucune chance à l'ancien maître des lieux de continuer à asservir le Wallabia : c'est tout le peuple wallabian, avec à sa tête Fabrice M'Pfum, qui dit non. Remarquons que le discours provocateur de ce dernier présente dans sa forme des points de similitude avec le discours tout aussi mémorable et audacieux prononcé par Patrice Lumumba le 30 juin 1960. En effet, de l'allocution faite par le héros de Léopoldville (actuelle Kinshasa) le jour de la proclamation de l'indépendance de son pays, un passage fait clairement écho à celui du héros de Léopolis :

> […] *Ce fut notre sort en 80 ans de régime colonialiste ; nos blessures sont trop fraîches et trop douloureuses encore pour que nous puissions les chasser de notre mémoire, car nous avons connu le travail harassant exigé en échange de salaires qui ne nous permettaient ni de manger à notre faim, ni de nous vêtir ou nous loger décemment, ni d'élever nos enfants comme des êtres chers. Nous avons connu les ironies, les insultes, les coups que nous devions subir matin, midi et soir, parce que nous étions des « nègres ».* […] *Nous avons connu les souffrances atroces des relégués pour opinions politiques ou croyances religieuses ; exilés dans leur propre patrie, leur sort était vraiment pire que la mort même. Nous avons connu qu'il y avait dans les villes des maisons magnifiques pour les Blancs et des paillotes croulantes pour les Noirs.* […] *Qui oubliera enfin les fusillades ou périrent tant de nos frères, les cachots ou furent brutalement jetés ceux qui ne voulaient plus se soumettre au régime d'[in]justice, d'oppression et d'exploitation. Tout cela, mes frères, nous en avons profondément souffert. Mais tout cela aussi, nous que le vote de vos représentants élus agrée pour diriger notre cher pays, nous qui avons souffert dans notre corps et dans notre cœur l'oppression colonialiste, nous vous le disons tout haut, tout cela est désormais fini. La République du Congo a été proclamée et notre cher pays est maintenant entre les mains de ses propres enfants.*[424]

[423] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 99.
[424] « Le discours d'indépendance de Lumumba », in *Africulture* du 24 novembre 2010,
Url : http://africultures.com/le-discours-dindependance-de-lumumba-9826/ [consulté le 11 février 2020].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Cette prise de parole valut à Patrice Lumumba de s'attirer la colère du Roi des Belges et avec elle celle de toute l'Europe impérialiste. Arrêté au début d'année 1961 à l'issue d'une véritable chasse à l'homme menée par son ex-homme de main Joseph-Désiré Mobutu, « *Lumumba fut tué avec toute la fureur déchaînée propre aux prédateurs agacés. Son corps fut "détruit" par eux jusqu'au dernier morceau, car rien de lui ne devait subsister*[425] ». Comme ce dernier, Fabrice M'Pfum, le héros de *Léopolis*, pour être resté fidèle à son peuple et à ses idéaux, connaît une fin tragique, son corps également ne sera jamais retrouvé : « *Nous n'avons plus revu le maître*[426] », témoigne l'un de ses proches avec lui lors de son arrestation.

Face au refus d'accéder aux exigences l'ancien colon en tant que chef de gouvernement d'un pays indépendant, il est en effet monté contre le Fabrice M'Pfum « [l'] *opération "Vomito Negro"* ». Un complot international qui se solde par l'élimination physique du Premier ministre wallabian devenu aux yeux de l'Occident capitaliste et impérialiste un « *trouble-fête* » et « *grand gêneur*[427] » :

> *Extrait des carnets d'un journaliste :*
> *Le grand Fumiste est mort. Malgré mon nez de limier de la presse, impossible d'avoir la plus petite indication sur la manière dont ses propres frères lui ont fermé à jamais sa grande gueule d'anti-Blanc. Faut que j'accumule le maximum de notes sur le roi des démagogues en prévision de mes prochains congés en Europe. On ne sait jamais, ça peut toujours servir à un projet de livre auquel je pense plus que je veux me l'avouer à moi moi-même. Je crois même avoir trouvé un beau titre pour les mille jours au pouvoir du mec, quelque chose comme Vomito negro qui connote la mise en quarantaine de son régime isolé et coupé du monde extérieur après le débarquement de quarante mercenaires qui ont mis toute une ville, y compris l'armée indigène, à genoux, et fait flotter au-dessus de ce pays le drapeau jaune signalant au reste de l'Afrique la contagion dont elle doit se garder. Sans parler de la mise au pas des « N'Koï », les lions. Quand je pense que je suis un peu à la base de tout ce chambardement, y a de quoi avoir la grosse tête.*[428]

S'il se dégage de cet extrait de journal une haine viscérale pour le *leader* du peuple wallabian, le fait que leur auteur soit un Européen permet au romancier d'insister sur le peu de considération des anciens colonisateurs vis-à-vis de l'élite dirigeante africaine. L'utilisation de termes dépréciatifs comme « *grand fumiste* », « *grande gueule d'anti-Blanc* », « *mec* » ou même « *armée indigène* » par le journaliste est symptomatique de cette mésestime. Ayant pleinement conscience de cette situation, le héros de *Léopolis* n'entend aucunement devenir un homme d'état fantoche à la solde des puissances occidentales. Fabrice M'Pfum restera un

[425] Jean Omasombo Tshonda, « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation », in *Cahiers d'études africains*, n° 173-174, 2004, p. 223.
[426] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit*., p. 113.
[427] *Ibid.*, p. 114.
[428] *Ibid.*, p. 116.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dirigeant digne et fier de présider à la destinée de son peuple en toute indépendance, de n'être qu'au service de celui-ci et de ne répondre qu'à ses besoins :

> *Mon peuple m'aurait porté aussi longtemps que je serais apparu comme le plus farouche défenseur de ses intérêts. S'il y a un usurpateur, c'est celui d'entre nous deux qui, bénéficiant de soutiens à l'extérieur, a pu se hisser à la magistrature suprême après des soi-disant tractations à l'africaine. C'est dans notre pays, en nous-mêmes et par nous-mêmes que doit être trouvée la table des valeurs nouvelles permettant de situer le dévouement à la cause du peuple. La phalange glorieuse de nos héros morts avec des chaînes afin de faire tomber les nôtres nous commande de n'avoir qu'un seul but, la fidélité au peuple pour l'aider à bâtir son bonheur.*[429]

La mise en exergue par le romancier de l'engagement quasi inébranlable de Fabrice M'Pfum pour son peuple, mais également celle de son incorruptibilité se veut une critique à peine voilée de l'attitude des dirigeants africains qui se laissent bafouer et manipuler par l'ancienne métropole. Par et à travers la force de caractère de son héros, ce sont les valeurs de dignité et de patriotisme que veut exalter Bemba. Ainsi, s'il est hors de question pour Fabrice M'Pfum que lui soient imposées des règles de l'extérieur ou une feuille de route à respecter, on constate qu'il exècre bien plus encore la façon détournée dont les grandes puissances occidentales nient la souveraineté de son peuple malgré l'accession à l'indépendance du pays. Le romancier brazzavillois semble rappeler à l'ordre ceux d'entre ces chefs d'État africain qui égoïstement pactisent sur le dos de leurs frères avec les anciens colonisateurs. Comme le souligne en effet Tchitchellé Tchivela, « *Léopolis, qui est une leçon d'écriture, vient à point nous rappeler que les accords passés avec les puissants impérialistes ne doivent pas détourner l'Afrique de son long combat contre l'aliénation, l'inféodation et l'exploitation*[430] ». Avec la dernière œuvre de sa tétralogie romanesque, Sylvain Bemba fait le procès du néo-colonialisme et indique dans un même temps la voie à suivre aux gouvernants africains qui envisagent de s'opposer à la nébuleuse impérialiste ou tout simplement en sortir : prendre le peuple à témoin, mieux, l'associer au combat pour la dignité et la souveraineté nationale qui peut s'avérer ardu et de longue haleine.

Face à l'inacceptable atteinte à sa dignité d'homme, le héros bembien se rebelle. Colonisé ou néo-colonisé, sa révolution commence par la prise de conscience de sa situation. Il refuse dès cet instant sa condition d'homme asservi et promeut des actions pour s'affranchir et affranchir avec lui son peuple. Cette révolte du Noir africain telle quelle prend forme dans le roman de Sylvain Bemba n'est pas sans rappeler la conception césairienne de la Négritude :

[429] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 85.
[430] Tchitchellé Tchivela, « Notes de lecture », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 240.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Mais la Négritude n'est pas seulement passive. Elle n'est pas de l'ordre du pâtir et du subir.*
> *Ce n'est ni un pathétisme ni un dolorisme.*
> *La Négritude résulte d'une attitude active et offensive de l'esprit.*
> *Elle est sursaut, et sursaut de dignité.*
> *Elle est refus, je veux dire refus de l'oppression.*
> *Elle est combat, c'est-à-dire combat contre l'inégalité.*
> *Elle est aussi révolte. Mais alors, me direz-vous, révolte contre quoi ? Je n'oublie que je suis ici dans un congrès culturel, que c'est ici à Miami que je choisir de le dire. Je crois que l'on peut dire, d'une manière générale, qu'historiquement, la négritude a été une forme de révolte d'abord contre le système mondial de la culture tel qu'il s'était constitué pendant les derniers siècles et qui se caractérise par un certain nombre de préjugés, de pré-supposés qui aboutissent à une très stricte hiérarchie. Autrement dit, la Négritude a été une révolte contre ce que j'appellerai le réductionnisme européen*.[431]

On est ainsi obligé d'admettre à la lumière cette approche définitionnelle que le roman *Léopolis* de Sylvain Bemba en termes d'idéal engageant se rapproche très précisément de la pièce *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire publiée pour la première aux éditions du Seuil en 1966. En effet, troisième pièce de la tétralogie théâtrale césairienne[432], cette œuvre revisite l'histoire post-coloniale du Congo belge, actuelle République Démocratique du Congo, et des circonstances qui ont entourées la mort tragique Patrice Émery Lumumba, homme politique et « héros national » de l'indépendance du pays.

Le héros littéraire de Césaire, Lumumba, *leader* politique progressiste et idéaliste a une vision de la liberté et de la souveraineté nationale et internationale qu'appréhende difficilement les masses populaires, mais que refuse d'accepter la classe dirigeante locale, ennemie de ce dernier, et l'ancien colon belge. Symbole du chef politique révolutionnaire confronté aux manœuvres de ses proches collaborateurs et à l'apathie des populations, le *leader* congolais peut être considéré comme le prolongement du roi Christophe par son inflexibilité et son ardeur au travail. Héros maudit de la deuxième pièce de Césaire, *La tragédie du roi Christophe* publié en 1963, cette œuvre témoigne du drame de la décolonisation d'Haïti, première république noire libre du monde, que l'insulaire exploite dans une perspective constructive des jeunes États africains qui au lendemain des années 1960 entre dans une phase décisive de leur histoire. Césaire s'inscrit avec sa pièce dans une démarche d'édification et d'éveil des consciences des peuples africains dans le sens d'une gestion efficace des indépendances conquises. L'intention pour le dramaturge est de les amener à tirer parti de l'expérience haïtienne afin d'éviter à leur tour de transformer en tragédie la (re)construction des pays africains indépendants.

---

[431] Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme* suivi de : *Discours sur la Négritude*, *op. cit*., p. 84.
[432] *Et les chiens se taisaient* (1958) ; *La tragédie du roi Christophe* (1963) ; *Une saison au Congo* (1966) et *Une tempête* (1969).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Bien qu'usant de formes d'expression littéraire distinctes, le Martiniquais et le Congolais utilisent comme fil conducteur de leurs créations respectives l'itinéraire et les idéaux politiques de deux grandes figures noires de l'histoire. Consciences révoltées personnifiées, on comprend que la mise en fiction de ses véritables héros ait permis tant à Aimé Césaire qu'à Sylvain Bemba de traduire leurs espoirs et visions pour une Afrique indépendante libre après les indépendances officielles.

Si au regard de ce qui précède, la révolte du héros bembien, manifestation littéraire de celle de l'auteur brazzavillois, est la négation de l'oppression et, par ricochet, de l'oppresseur, il est important de rappeler que, dans ses œuvres narratives comme dans la réalité historique, les idéaux et les actions des *leaders* noirs ne sont pas toujours bien accueillis par ses compatriotes quand ils sont généralement vus d'un mauvais œil par les anciennes puissances coloniales.

II.1.2. Le Point de rupture

En règle générale, les actions du dirigeant révolutionnaire sont diversement appréciées par ses compatriotes. Aussi entendons-nous par « point de rupture » le moment crucial où s'installe de façon manifeste et définitive la fracture politique entre celui-ci et ceux-là. Dans les romans de Sylvain Bemba, l'attitude de ce type de héros agace clairement certains personnages, notamment de sa communauté, quand d'autres ne saisissent pas forcément le sens de sa vision politique et les sacrifices qu'elle nécessite. Parce qu'insuffisamment politisés ou profondément aliénés, il arrive que même parmi les élites du pays, il en est qui refusent de suivre ou de soutenir ce *leader* bien qu'il soit très souvent une claire conscience des problèmes de son pays. Lâché de toute part parce qu'incompris, notamment par ses proches collaborateurs et avec eux, une grande partie de l'opinion publique nationale et internationale, ce *leader* authentiquement nationaliste se retrouve seul et vulnérable face à des ennemis intérieurs et extérieurs. Chez Bemba, notamment dans ses romans *Rêves portatifs* et *Léonidas*, tel est schématiquement la façon dont se dresse le mur d'incompréhension et d'hypocrisie entre, d'une part, le dirigeant noir africain intègre et la classe politique locale, et, d'autre part, une fraction du peuple.

Dans le premier roman de Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, le personnage de Léonidas apparaît comme ce leader noir africain trahi par ses proches collaborateurs. Autodidacte, le futur président du pays fictif des Palmiers se forge un idéal et une vision politique par et travers un certain type de lectures, comme le rappelle le narrateur :

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *L'ancien séminariste s'était formé politiquement sur le tas en lisant énormément. La Négritude, dont le puissant ressac battait impétueusement les côtes africaines dans les années cinquante, exerçait une influence profonde sur les esprits. Les figures de proue de ce mouvement lui permirent, par leurs œuvres, d'entrer à son tour dans ce royaume culturel et de naviguer ainsi à la découverte des horizons planétaires du panafricanisme, ainsi que le grand geste de toute la diaspora noire. Les autres lectures de prédilection du jeune chef des Indépendants étaient constituées par des biographies de grands hommes.*[433]

S'il devient membre du Parti des Indépendants, l'une des deux formations politiques rivales du pays, Léonidas par sa rigueur et son intransigeance au travail — « *huit jours par semaine* » comme le souligne le narrateur — arrivent à consolider son autorité au sein de ce groupe. Ainsi, à la veille des indépendances il accède au poste de « *second vice-président*[434] » du parti. L'indépendance acquise, Léonidas devenu par la force des choses le premier président la « *République Libre Palmérienne* » a du mal à mettre en application les idéaux de liberté si chers à ces yeux et présentés à son peuple le jour de la proclamation de l'indépendance :

> *Mes chers compatriotes, Palmériens de toutes origines, de toutes conditions, de toutes confessions,*
> *Aujourd'hui, 31 décembre à minuit, notre beau pays devient un État indépendant sous le nom de la République Libre Palmérienne. C'est-à-dire, dès le départ, que nous attachons le plus grand prix à la liberté. Dans notre pays, notre société sera la somme des aspirations de tous à vivre ensemble, notre gouvernement l'instrument de la conquête et de la réalisation du bonheur commun. Comme on ne peut rien réaliser sans rester ensemble pour beaucoup plus de temps que la vie d'un homme ou qu'un moment donné du peuple, l'équipe que je vais avoir l'honneur de diriger placera toujours la société au-dessus du gouvernement, l'homme social au-dessus de la société, et la liberté reconquise au-dessus de tout. Notre gouvernement sera celui du peuple et nous ne sacrifierons pas le bonheur immédiat de l'homme au bien-être futur de la société.*
> *Nous célébrons ce soir, non pas la victoire d'un parti, d'une tribu, d'une région, mais la fête de tous les Palmériens sans distinction dans la liberté retrouvée. Cette fête le peuple la doit et la dédie à l'indomptable Kingaboua Yaya. Je suis heureux de vous dire que l'Assemblée nationale, après mon investiture, a décidé d'adopter à l'unanimité un texte de loi proclamant notre héros national King Yaya, président honoraire à vie de la République. C'est notre façon, ô combien modeste, je le sais de payer une infime partie de l'immense dette que le pays tout entier a contractée vis-à-vis du plus illustre de ses fils. En outre, il a été décidé que la principale artère de la capitale, le nouveau stade, l'hôpital et le collège porteront à dater de ce jour le nom de King Yaya. À notre tour d'être digne de l'exemple qu'il a su nous tracer à tous*.[435]

Ce passage restitue bien la vision politique du Président Léonidas, nouveau leader du peuple palmérien et homme fort du pays. Pourtant, sa double « casquette » de président de la République et du Parti des Indépendants ne l'empêche pas, comme on peut le remarquer, de rendre un vibrant hommage à Kingaboua Yaya, fondateur du Parti rival dit des Nationalistes,

[433] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 90-91.
[434] *Ibid.*, p. 90.
[435] *Ibid.*, p. 138-139.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« *premier parti palmérien qui se veut représentatif de toutes les populations du pays*[436] ». Panafricaniste dans l'âme et visiblement grand admirateur de celui qu'il décide d'élever au rang héros national en tant que figure de proue du combat anti-colonial, le nouveau président est très vite rattrapé par la réalité. En effet, le jeune Léonidas qui n'a adhéré que très tard à la formation politique qui l'a portée à la tête du pays ignore vraisemblablement qu'elle est à l'origine un parti créé par l'administration coloniale pour servir les intérêts de la métropole. Se trouvant dans une véritable impasse politique, le chef d'État palmérien qui est animé d'un réel désir de reconstruction et de réconciliation nationale est malheureusement le seul au sein de sa formation politique à désirer une émancipation totale pour son pays. Taxées d'idéaliste dans sa gestion du pouvoir, les actions de Léonidas sont sapées par certains de ses collaborateurs qui poussent le peuple à se désolidariser de celui dont le régime est désormais présenté comme une « *dictature* […] *tyrannique qui n'a que trop duré*[437] ». Un complot préparé et exécuté par « *le chef d'état-major de l'armée, le chef de la police, les ministres de l'Orientation culturelle et de l'Intérieur*[438] » finit pas ternir définitivement l'image du *leader* auprès du peuple :

> *Le lendemain de ces évènements : 16 heures*
> *Le Président Léonidas déplie le numéro spécial du « Soleil palmérien », et un titre lui saute aux yeux comme si on lui avait jeté des piments à la figure : « Condamnés à mort par la cour martiale la nuit dernière, les onze chefs de la conjuration ont été exécutés ce matin à l'aube. Le Président de la République avait rejeté leurs recours en grâce. »*
> *Léonidas s'effondre : « Est-ce que je rêve ? … est-ce que je rêve ? Mais on ne m'a pas consulté à ce sujet… »*
> *Jusqu'à la fin de son règne, rien n'est plus jamais venu, dans son esprit, adoucir ce choc épouvantable ni en atténuer le goût d'absinthe* […].[439]

Cette information dans le journal officiel du pays, comme l'a clairement compris le Président Léonidas, fait de lui le principal responsable de l'exécution de onze intellectuels palmériens. Le point de rupture est alors atteint. L'image du président modèle qu'il incarne et dont les petites erreurs étaient jusque-là pardonnées par le peuple a laissé la place à celle d'un dictateur sanguinaire dont l'éviction du pouvoir sera alors légitime. Bien qu'animé par les meilleurs sentiments du monde lors de ses prises de décision, le manque de « réalisme » et d'anticipation des évènements ont servi d'arme aux ennemis de Léonidas tapis dans l'ombre. En effet, l'auto-critique du président palmérien dont la gestion des affaires est remise en cause par l'ensemble des membres de sa formation politique permet au romancier de mettre en relief

[436] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs, op. cit.*, p. 44.
[437] *Ibid.*, p. 167.
[438] *Ibid.*, p. 170.
[439] *Ibid.*, p. 172.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'attitude hypocrite et la mauvaise foi des hommes dont s'entourent généralement les *leaders* noirs africains :

> *Ce brutal désaveu de sa politique a été, pour Léonidas, un réveil extrêmement désagréable. « Pendant que je dormais debout, se lamente-t-il intérieurement, les autres travaillaient activement dans l'ombre. Mon écartement de la tête du parti n'a sûrement pas été fortuit et devait entrer dans un plan d'ensemble dont la dernière réunion tripartite est un des maillons. Comment va se présenter le troisième acte ? J'ai remanié mon cabinet ces jours-ci, mais pourquoi ne me l'a-t-on pas reproché, au début, au moment de la lune de miel ? Notre grande illusion à tous ne me rappelle-t-elle pas la paysanne bulgare dont l'excès de confiance est cité en exemple dans la psychologie des relations humaines ? Il s'agit de cette brave femme qui vend son unique vache afin d'avoir de quoi à se rendre à la clinique Sofia. Là, elle est examinée par une sommité médicale qui trouve son cas tellement intéressant qu'il la présente à des étudiants en médecine au cours d'une démonstration, avec force explications techniques. Pénétrée de respect, la paysanne se fait remettre une ordonnance qu'elle ne saura pas utiliser, faute de moyens, et regagne son village. Elle restera aussi infirme qu'avant, mais désormais heureuse, car elle peut brandir son ordonnance pour impressionner ses visiteurs. À l'instigation du ministre de l'Intérieur, les officiers de police sont venus renouveler publiquement acte d'allégeance, imité aussitôt par ceux de l'armée et de la gendarmerie. Il me déplaît qu'une telle initiative ait été prise par Moudandou qui, je le sais, travaille activement à saper mon autorité. C'est encore lui qui insiste auprès de son collègue de la presse pour que le journal du parti et la radio déversent sur moi un torrent de louanges, dans le même temps que ma gestion gouvernementale est passée au crible. Est-ce un moyen subtil pour préparer ma momification en m'enveloppant dans un épais bandage d'adulation ? En attendant, j'ai réussi à écarter ce prétentieux de Yamba-Yamba du fauteuil de Premier ministre, au profit de Stanislas Bobilo, le premier économiste palmérien, revenu récemment au pays. Il est vrai que j'ai négligé les questions et financières en croyant qu'il suffisait de proclamer la libre entrée des capitaux pour régler tous les problèmes. Enfermé dans la monoculture du palmier par la division du travail imposé par le pacte colonial, mon pays reste tragiquement pauvre, et l'on n'attire pas les mouches avec du vinaigre…* [440]

Dans cet extrait, le narrateur donne des détails importants sur la mise en place et les commanditaires de la machination interne dont est victime le président Léonidas. Du soliloque de ce dernier, le terme de « *pacte colonial*[441] » mentionné nous semble particulièrement significatif. Renvoyant à la domination économique et commerciale des puissances coloniales sur les anciennes colonies, la mention de ce pacte est loin d'être anodin dans la mesure où le romancier en l'employant choisit de relever indirectement une réalité contemporaine. En effet, dès l'instant où le chef d'État d'un pays africain indépendant décide

[440] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 162-163.

[441] Fameux pacte colonial qui « *plaçait les colonies sous l'étroite dépendance de la métropole par l'obligation d'exporter tous leurs produits en France, d'en tirer tous les objets de consommation et d'employer, soit pour l'importation, soit pour l'exportation, le pavillon national à l'exclusion de tout autre* », Ch. Cerisier, « *Les Colonies françaises* », *Journal de la société statistique de Paris*, tome 26 (1885), p. 71-72., Url : http://www.numdam.org/article/JSFS_1885__26__69_0.pdf [consulté le 15 mars 2020].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

de briser le pacte colonial[442] afin de se pencher plus sérieusement sur l'indigence de ses populations, il met en branle toutes les forces obscures de la machine impérialiste mondiale. Aussi la résolution que prend le héros bembien au terme de son introspection s'appréhende-t-elle aisément à la lecture de cette réflexion de Jean-François Bayart :

> [S]*ous la contrainte de leurs nouveaux maîtres, les sociétés africaines ont dû participer massivement aux deux Guerres mondiales, voire aux guerres de la décolonisation ; nonobstant les différentes moutures du Pacte colonial qui les soudaient à l'une des puissances européennes, elles se sont ouvertes davantage qu'auparavant aux flux commerciaux et financiers de la planète et elles ont été travaillées par des phénomènes culturels transnationaux* […]. [443]

Non disposée à laisser les décisions d'un ex-colonisé menacer ses intérêts économiques, l'ancienne puissance coloniale va tout mettre en œuvre pour écarter le *leader* africain non aligné. Dans *Rêves portatifs*, l'ancien colon n'a pas besoin d'intervenir directement dans la mesure où l'élite locale corrompue et avide de pouvoir se charge elle-même d'éliminer le Président Léonidas. Amener le peuple à conspuer son *leader* dans le seul but de prendre sa place : telle est l'ambition de Ferdinand Moudandou, ministre de l'intérieur palmérien et tête pensante du complot pour la « *momification* » politique du héros de Sylvain Bemba. Symbole de cette élite politique noire africaine assoiffée de gloire éphémère, il va pour atteindre ses objectifs commencer par ériger un mur insurmontable de suspicion entre le peuple et le président de la République. L'objectif est clair : retirer le pouvoir des mains de ce dernier en s'assurant d'avoir l'aval des populations. Si Moudandou arrive finalement à renverser le pouvoir en place accusé d'être « *une clique d'incapables démagogues et politicards*[444] », c'est surtout parce qu'au cours de la campagne de dénigrement menée contre Léonidas, il réussit à prendre le contrôle de l'armée. Fin démagogue et manipulateur, il parvient à corrompre tous les hauts responsables militaires. Le narrateur ne le décrit-il pas comme « [l]*e maître en puissance, le maître du jeu, le lièvre des contes de brousse et de la forêt, tireurs de ficelles qui a su opposer le crocodile et l'éléphant*[445] ». C'est avec la ferme assurance d'un soutien indéfectible de l'armée et d'une bonne partie de la population que le ministre de l'Intérieur procède à la destitution du chef de l'État. C'est un haut moment du récit que le narrateur donne à apprécier dans un échange épique où le cynisme du bourreau n'a d'égal que l'attitude stoïque de la victime :

---

[442] Dans son article « Afrique des malédiction, espoir des Africains. Du "pacte colonial" au choc des ingérences » paru dans *Le Monde diplomatique* de Mai 1993 (pages 14 et 15), Philippe Leymarie jette un éclairage sur les manifestations modernes de ce pacte en Afrique Noire francophone depuis les indépendances.
[443] Jean-François Bayart, « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », in *Critique Internationale*, n° 5, 1999, p. 110.
[444] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, 167.
[445] *Ibid.*, p. 170.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Son échange de répliques avec le ministre Moudandou, qui conduisait le groupe d'hommes venus le congédier aux petites heures du matin, avait fait le tour du pays :

- *Monsieur le président, vous êtes en état d'arrestation.*
- *Et vous, Moudandou, en état de rébellion.*
- *Vous êtes renversé.*
- *Vous me voyez debout, je partirai debout.*
- *Je suis venu faire signer votre démission. Vous cessez à dater de cet instant d'avoir la haute main sur les affaires du pays.*
- *C'est vous qui faites main basse sur le pouvoir.*
- *Assez d'atermoiements. Signez. C'est un ordre.*
- *C'est vous qui venez troubler l'ordre constitutionnel.*
- *Vous n'êtes plus rien. Le pouvoir est perdu pour vous.*
- *Erreur, j'ai encore une chose importante. La dignité, c'est ce qui reste quand on a tout perdu.*[446]

Si ce passage est sans aucun doute l'un des plus forts en émotion de tout le récit, force est d'admettre qu'une réplique en particulier lui confère un caractère bien plus important : « [c']*est vous qui faites main basse sur le pouvoir* ». De toute évidence, il s'agit d'un clin du romancier brazzavillois à l'écrivain camerounais Mongo Beti et à son célèbre texte *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation.* Dès sa parution en 1972, soit sept ans avant la publication de la première œuvre romanesque de Sylvain Bemba, cet essai politique en France comme sur le continent africain a fait l'effet d'une bombe[447]. Pour cause, s'il est principalement dirigé contre le président Ahmadou Ahidjo du Cameroun présenté comme le prototype même du dictateur africain, il faut dire que cet ouvrage est un véritable réquisitoire contre tous les présidents subsahariens maintenus ou arrivés au pouvoir grâce à un système néo-colonial mondial. Dans la première édition du livre censuré aussi bien en France que dans le pays d'origine de son auteur, l'éditeur François Maspero n'y va pas de plume morte quand il accuse sans détour la Métropole d'être à la base des troubles socio-politiques et des difficultés économiques dans ces régions donc de la misère des populations qui y vivent :

> *L'Afrique francophone n'a jamais été véritablement décolonisée.* […] *Sur le plan économique, l'Afrique francophone est restée chasse gardée du capital colonial français, auquel se sont joints certains groupes du Marché commun. Ses peuples auraient eu intérêt à multiplier les liens de coopération avec l'Afrique anglophone. Mais le capital*

[446] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 156.

[447] « *C'est à l'occasion du procès d'Ernest Ouandié et de celui qui était présenté comme complice, l'évêque de Nkongsamba, Mgr Albert Ndongo, que Mongo Beti, révolté par la désinformation diffusée à ce sujet en France par des médias réputés, décida d'exposer au public l'histoire d'une indépendance mort-née, dans un ouvrage qui parut en juin 1972. "Mis en vente le 25 juin,* Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation *était l'objet d'un arrêté d'interdiction paru au JO du samedi 30.* […] *Le livre devait être saisi le lundi 2 janvier chez François Maspero, l'éditeur." Mais, de même que tuer un homme n'efface pas la figure d'un héros, interdire un livre ne l'empêchera pas d'exister. La censure, après les assassinats, montre seulement la volonté de l'État français de détruire toute velléité de libération véritable des territoires colonisés* », Odile Tobner, préface à l'édition 2010 (« Main basse sur le Cameroun, un livre prophétique ») dans Mongo Beti, *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Paris, La Découverte Poche, 2010, p. 6.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *colonial français s'y opposait ; il n'était pas de taille à lutter contre le capital anglo-américain implanté en Afrique d'expression anglaise.*
> *L'impérialisme américain ne voyait pas d'un très bon œil, vers les années 1960, la chasse gardée française d'Afrique francophone, qui freinait les possibilités d'expression du grand capital anglo-américain. Mais les États-Unis, se trouvant bientôt engagés au Vietnam, ont laissé les mains libres à la France dans sa zone africaine.*
> *Sur le plan politique et administratif, cela s'est traduit à Paris par un contrôle étroit des ex-colonies où une bureaucratie autochtone a tout simplement pris la place de l'administration coloniale. Les rapports entre la France et les États dits indépendants d'Afrique francophone et de Madagascar ne sont pas réglés par le ministère français des Affaires étrangères, mais :*
> *— Sur le plan administratif, par un secrétariat d'État ;*
> *– Sur le plan politique (et policier), par un secrétariat général, dépendant directement de l'Élysée et animé par Jacques Foccart.*
> *Pompidou qualifie ces liens de « privilégiés ». Privilégiés pour qui ?*[448]

Les mécanismes de ce colonialisme « sophistiqué » mis à nu par l'auteur camerounais dans son essai constituent un des ressorts du discours littéraire de Sylvain Bemba. En effet, fidèle à l'écriture engagé, le romancier brazzavillois met tout au long de ses *Rêves portatifs* un point d'honneur à révéler au grand jour les angoisses des sociétés africaines post-coloniales et néo-colonisées. Dans le cas de la République du Congo, pays de Bemba, l'hypothèse selon laquelle la France et d'autres grandes puissances européennes forment une main invisible qui patronne ou attise les troubles socio-politiques depuis la révolution des « Trois glorieuses » n'est pas à négliger. On peut légitimement supposer qu'après la chute du Président-Abbé Fulbert Youlou, fidèle allié de la métropole et anti-communiste, l'objectif a été pour la France et ses alliés capitalistes de combattre les influences soviétiques et chinoises dans cette partie de l'Afrique. En adoptant le socialisme comme idéologie d'État[449] en pleine guerre froide, les gouvernements successifs d'Alphonse Massambat-Débat à Denis Sassou-Nguesso en passant par Marien Ngouabi choisissent de rompre officiellement avec l'ancienne Métropole. Une rupture factice qui ne préservera pas leur pays des affres de la politique néo-colonialiste, au sens où l'entend Philippe Ardant :

> *Ne peut-on affirmer alors qu'entre le néo-colonialisme et le colonialisme il n'y a que l'épaisseur de l'indépendance ? Le néo-colonialisme est un colonialisme évolué, adapté à la nouvelle situation ; il sait qu'il ne peut plus compter sur les facilités que lui donnait la domination politique ; il cherche la colonisation sans le gendarme. Par là même ses possibilités d'expansion se sont considérablement accrues : la politique néo-colonialiste*

[448] Mongo Beti, « Note de l'éditeur (1972) », *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, *op. cit.*, p. 15-16.
[449] « *L'étalement sur trois décennies de la politique socialiste de la République du Congo (puis de la République populaire du Congo) masque de profondes évolutions. Le pays relève certes de l'idéologie afro-communiste (Young, 1982), mais selon trois phases successives : la première, l'instauration du socialisme sous l'ère du MNR (1964-1968) ; la seconde, la consolidation et la radicalisation sous la présidence de Marien Ngouabi (1938-1977) ; la troisième, le déclin idéologique jusqu'en 1991, durant lequel les objectifs initiaux sont rompus, mais les apparences sauvegardées.* », Nora Greani, « Le Fond de l'art était rouge. Transfert artistique entre l'ancien bloc socialiste et la République populaire du Congo », in *Cahier d'études africaines*, n° 226, 2017, p. 380.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *n'est plus réservée aux puissances coloniales, elle peut être pratiquée par les États qui n'ont pas de passé colonial et peut s'appliquer à des pays dont l'indépendance est ancienne, mais aux capacités de défense épuisées par le sous-développement économique et administratif.*[450]

Toutes sortes de manœuvres — manipulation de l'élite locale politiquement mal formée, actes de déstabilisation, achat des consciences, intimidations, et autres — sont employées par l'ancienne métropole afin que puissent être mis à l'écart ces *leaders* et régimes africains qui n'entrent pas dans le moule impérialiste. Dans le roman de Bemba, cette possibilité de représailles et de manipulations sournoises des puissances impérialistes peut être appréhendée à travers le récit de King Yaya, héros de la lutte anti-coloniale dans son pays :

> […] *Fils, j'ai vécu des moments qui comptent dans la vie d'un homme. Par inexpérience, je suis tombé dans les années quarante dans le piège de la provocation, grisé par mes précédents succès. Je ne savais pas à l'époque que l'administration coloniale, comme un éléphant, ne vous garde pas une seule dent, mais les deux défenses avec, en plus, la trompe pour vous fracasser contre un arbre le moment venu. Enfin… tout ça, c'est du passé*[451].

Dans cet extrait où le père fait part de ses erreurs à son fils, on voit bien que le colonisateur n'est pas du genre à se laisser défier sans réagir et King Yaya l'a appris à ses dépens, tel que nous le rapporte le narrateur dans un passage décrivant les circonstances et les causes de la disgrâce de l'intellectuel palmérien :

> *Quand la Métropole décida de confier aux élus locaux la gestion de certaines affaires, l'administration coloniale tenta vainement d'opposer à King Yaya une formation politique créée de toutes pièces, puis accepta apparemment de jouer le jeu démocratique. Le parti nationaliste ne sut pas dominer sa victoire et se mit à accumuler les fautes. Quand le dossier fut jugé lourd et accablant, l'administration coloniale prit sa revanche en frappant brutalement. King Yaya et ses amis furent écartés et remplacés par une autre équipe.* […] *Le procès de King Yaya fut l'évènement majeur de l'année et donna lieu à des affrontements sanglants dans la capitale. Le leader nationaliste fut condamné à mort, mais de nouvelles émeutes contraignirent les autorités à commuer cette sentence en une peine de travaux forcés à perpétuité.*[452]

Pour avoir joué la carte du zèle et de l'imprudence face à un colonialisme manipulateur, scientifiquement élaboré et structurellement solide, le personnage de King Yaya comme nombre de nationalistes révolutionnaires africains, tels qu'Amilcar Cabral[453] en Guinée-Bissau

[450] Philippe Ardant, « Le Néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », in *Revue française de science politique*, 15e année, n° 5, 1965, p. 851.
[451] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs, op. cit.*, p. 154.
[452] *Ibid.*, p. 45.
[453] Assassiné par des membres de la branche armée de son parti le 20 janvier 1973 à Conakry, un an avant que le Portugal n'accorde officiellement l'indépendance de la Guinée Bissau le 10 septembre 1974.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

ou Ruben Um Nyobè[454] au Cameroun, va connaître une fin tragique. Ainsi, avec le Président Léonidas qui envisage prendre en main au lendemain des indépendances l'économie du pays en pensant briser le pacte colonial, mais sans préalablement se préparer aux représailles de l'ancien maître des lieux, l'histoire se répète. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, des complots organisés par ses propres compatriotes avec la bénédiction silencieuse des anciennes puissances coloniales finissent par avoir raison de son régime. Une dernière situation qui n'est pas sans rappeler les incessantes tentatives de putsch et des complots de toutes sortes qui vont empêcher tous les gouvernements socialistes dans le Congo de Sylvain Bemba d'arriver à concrétiser les promesses faites aux populations au lendemain de la Révolution de 1963. Comme les présidents Fulbert Youlou, Alphonse Massambat-Débat, Marien Ngouabi (assassiné) ou encore Joachim Yhombi-Opango[455], le Président Léonidas dans les *Rêves portatifs* est renversé par un coup d'État après seulement trois années au pouvoir. Contre la démagogie, la fourberie et l'omniprésence des anciennes puissances coloniales, le romancier congolais veut ainsi attirer l'attention des *leaders* congolais et africains avides de pouvoir qui consciemment ou inconsciemment font le jeu de celles-ci et mettent à mal la liberté retrouvée. À ce propos, citons Édouard Glissant qui relativement à cette attitude de l'élite politique africaine contemporaine en arrive à établir une homologie patente existant entre l'Amérique latine du XIXe siècle et l'Afrique post-coloniale :

> *L'une des conséquences les plus terrifiantes de la colonisation sera bien cette conception univoque de l'Histoire, et donc du pouvoir, que l'Occident a imposé aux peuples. Les*

[454] Assassiné par l'armée française le 13 septembre 1958 après de longues années de traque, soit deux ans avant l'indépendance officielle du Cameroun en 1960.

[455] *« L'abbé Fulbert Youlou, premier président de l'ex-Congo français (à côté de l'ex-Congo belge, était trop "faible" pour correspondre à l'idéal foccartien : il laissait subsister une relative démocratie — libertés syndicales, d'association et d'expression. Paris le laisse donc renverser, mi 1963, par un accès de fièvre proclamé "révolution". Les principaux personnages politiques du Congo vont gravir les échelons de ce nouveau régime, s'y tailler des fiefs — idéologiques, puis claniques et ethnistes —, acquérir les détestables habitudes qui feront la tragédie de leur pays, tandis que s'annonce puis monte en charge l'exploitation de l'or noir. Il est nécessaire de résumer cette histoire parallèle, politique et pétrolière pour mieux percevoir les brèches néocoloniales où va couler la dette. Les "révolutionnaires", parmi lesquels Pascal Lissouba, adoptent l'idéologie du "socialisme scientifique" et créent un parti unique. L'ancien président de l'Assemblée nationale, Alphonse Massamba-Débat, devient président de la République. Lissouba sera l'un de ses Premiers ministres. Un groupe remuant d'officiers "progressistes", dont le sous-lieutenant Denis Sassou-Nguesso, cherche à imposer sa loi. Il y parvient en juillet 1968. Marien Ngouabi, l'un des putschistes, est porté à la tête du Conseil national de la Révolution. Le parti unique s'appelle désormais parti congolais du travail (PCT). L'Internationale et le drapeau rouge deviennent l'hymne et l'emblème nationaux. L'économie est étatisée. Premier pays marxiste-léniniste d'Afrique, le Congo le restera officiellement pendant 23 ans. Un savoureux passage de la confession de l'ancien PDG d'Elf, Loïk Le Floch-Prigent, permet de relativiser l'idéologie affichée : soulignant le rôle central d'Elf dans la présence française en Afrique francophone, il donne l'exemple "du Congo, devenu quelque temps marxiste, toujours sous contrôle d'Elf". L'identité du contrôleur local (Denis Sassou-Nguesso) n'est pas un mystère. »*, François-Xavier Verschave, *L'Envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo-Brazza et en Angola*, Marseille, Agone, 2001, p. 17-18.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *guerres pour le pouvoir et les tyrannies folles apparues en Amérique du Sud au XIXe siècle et en Afrique aujourd'hui* […] *en sont les résultats.*[456]

Comme des automates, les anciens colonisés ne font que reproduire le mode d'accaparement et de domination par la violence que leur a infligé l'homme blanc durant des siècles. Répétant les gestes gravés dans leur subconscient, les intellectuels africains post-coloniaux, sciemment mal formés à la gestion des affaires publiques, manipulent à leur guise le *lumpen-prolétariat*[457]. Ceux-ci embarquent celui-là dans des projets personnels de conquête du pouvoir et brisent l'élan de reconstruction nationale entrepris par certains dirigeants post-coloniaux qui, à l'image de Léonidas dans les *Rêves portatifs*, sont animés d'un véritable désir de changement et de progrès. Déchu, le président la République libre des palmiers de sa prison s'en veut d'avoir échoué puisqu'il « *prétendait* […] *donner la liberté*[458] » économique à son peuple après l'indépendance politique acquise. Relevons toutefois qu'il n'est à aucun moment fait mention d'une quelconque ingérence de la métropole ou autres forces extérieurs dans l'éviction du pouvoir du Président Léonidas. D'ailleurs, la seule apparition de l'ancienne puissance coloniale se réduit à un discours de son représentant rapporté par le narrateur :

> *L'envoyé spécial de l'ancienne puissance coloniale monte sur l'estrade et se rapproche des micros. Le geste ample à souhait, la voix grave, le ministre qui n'est pas interrompu une seule fois, parle peu moins de sept minutes. Il rappelle l'œuvre grandiose réalisée dans ce magnifique pays par la Métropole qui est d'ailleurs prête à poursuivre sans défaillance son assistance désintéressée, pourvu que les Palmériens le veuillent et le demandent, ce qui est d'ailleurs, rappelle-t-il, dans leur intérêt supérieur en ces temps sombres de périls de tous ordres qui demandent de rester ensemble pour faire triompher en commun la cause de la liberté. Après avoir rendu hommage à l'équipe de transition qui a su préparer le pays à ses nouvelles destinées, il conclut en proclamant sa foi dans l'avenir radieux et prometteur.* [459]

Après toutes ces années noires de brimade et d'humiliation sous l'ère coloniale, le discours presque rassurant et plein de bonne volonté du représentant venu de la métropole semble n'avoir aucun effet sur les milliers d'autochtones présents à la cérémonie. Si l'auteur par la voix de son narrateur décrit la posture et le ton de la voix de ce dernier qu'il veut respectivement « *ample* » et « *grave* », c'est bien pour aider le lecteur à ressentir le manque de sincérité du délégué européen, et partant de ceux dont il est l'envoyé. L'indépendance de la

[456] Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 159.
[457] Frantz Fanon utilise cette expression pour désigner la masse de désœuvrés, de déclassés, de chômeurs, de délinquants qui vit dans les banlieues ou les bidonvilles des capitales héritées de la colonisation. Pour lui, « [c']*est dans cette masse, c'est dans ce peuple des bidonvilles, au sein du lumpen-prolétariat que l'insurrection va trouver son fer de lance urbain. Le lumpen-prolétariat constitue l'une des forces le plus spontanément et le plus radicalement révolutionnaires d'un peuple colonisé* », Frantz Fanon, *Les Damnés de la terre*, *op. cit.*, p. 127.
[458] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 201.
[459] *Ibid.*, p. 137-138.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

République libre des palmiers comme celles de la majorité des États africains n'est qu'une indépendance de façade et le docteur Schaeffer le rappelle sans euphémisme à son ami Cassius Kingaboua, journaliste palmérien engagé et fils de King Yaya, « *vos indépendances, je m'excuse de te le dire, c'est de la frime*[460] ». Cette réalité malheureuse trouve pour de nombreux critiques ses origines dans l'hypocrisie qui a entouré les indépendances des colonies européennes d'Afrique subsaharienne :

> *Une chose est certaine : octroyées, acquises ou conquises, les indépendances africaines ont été purement nominales, ou verbales, en ce sens qu'au-delà des mots et des discours elles n'ont pas été accordées de gaieté de cœur ni avec bienveillance, sans amertume et arrière-pensée. La majorité des puissances coloniales a « cédé » à la pression du moment, dans l'espoir de reprendre rapidement la main dès que surgiraient les premières difficultés économiques et financières ; beaucoup ont « concédé » les indépendances par tactique sinon par stratégie : partir pour revenir sous d'autres formes. Si la colonisation a cessé officiellement d'exister comme activité politique, elle perdure aujourd'hui sous une forme économique, technologique, financière, militaire, culturelle, etc.*[461]

La disparition de toute trace de la métropole dans la suite du récit, et ce, précisément après la proclamation de l'indépendance du Pays des palmiers dans *Rêves portatifs* est porteuse de sens. À la réflexion, ce silence apparaît comme une façon pour le romancier de symboliquement mettre en exergue le caractère sournois des puissances coloniales. Sans être officiellement présentes, celles-ci continuent de tirer un certain nombre de ficelles. Si l'on convient avec Jean-Paul Sartre que « [l]*e silence, c'est un mode de liaison et il signifie quelque chose*[462] », le mutisme des anciennes puissances coloniales face aux conflits armés, aux exactions et autres dérives des dictateurs africains à la tête de populations pliant sous le poids de la misère pourrait être traduit comme un silence complice et approbateur[463]. Une attitude délibérée, voire stratégique, très souvent couverte du manteau de la « non-ingérence » dans les affaires internes d'un État souverain quand les anciennes puissances coloniales et néo-coloniales ne ressentent pas la nécessité d'intervenir directement ; une théorie qui est très vite oubliée lorsque leurs intérêts sont véritablement menacés. La France comme les autres puissances impérialistes arrivent par exemple à légitimer des interventions militaires dans

[460] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 180.
[461] Musanji Ngalasso-Mwatha, « Un demi-siècle d'indépendance : l'hypothèque culturelle », in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*, Makhily Gassama (dir.), Paris, Philippe Rey, 2010, p. 370-371.
[462] Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, Paris, Verdier, 1998, p. 20-21.
[463] François-Xavier Verschave (1945-2005) dans deux livres majeurs, notamment *La Françafrique. Le plus long scandale de la République* (Stock, 1988) et *Noir silence : qui arrêtera la Françafrique* (Les Arènes, 2000), peint le tableau d'un système dont la singularité repose sur un certain nombre de pratiques telles que l'appui aux dictatures africaine, les putsch et coups d'État, les éliminations politiques mais également le détournement des deniers publics et le financement clandestin des formations politiques.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

certains cas en brandissant, quitte à se contredire, la « *responsabilité de protéger*[464] », comme en Libye ou en Côte d'Ivoire…

Dans le roman *Léopolis*, si les complots orchestrés par certains politiciens n'arrivent pas à atteindre le héros bembien qui peut compter sur le soutien sans faille de son peuple bien que la rupture avec ses proches collaborateurs soit consommée, les grandes puissances occidentales vont très vite prendre les choses en mains afin de mettre hors d'état de nuire « *le premier praticien des indépendances africaines*[465] ». Individu exceptionnel[466], au sens que donne Lucien Goldman à ce qualificatif, Fabrice M'Pfum est dans *Léopolis* ce *leader* noir africain qui au lendemain de l'indépendance officielle de son pays décide d'engager son peuple dans le combat pour l'émancipation totale et véritable. Une initiative pas très appréciée des puissances occidentales qui, comme solution immédiate, se servent des intellectuels et hommes politiques sur place pour mettre fin à ces velléités de liberté qui mettent à mal leurs intérêts. Toutefois, l'amour du peuple wallabian à l'égard de son Premier ministre (perceptible par exemple à travers un slogan comme « *le peuple tire sa force de M'Pfum et* […] *M'Pfum tire sa force du peuple*[467] ») et le manque d'aura de l'élite politique nationale impuissante contraignent les puissances impérialistes à mettre la main à la pâte[468] :

> [I]*l y a cette histoire de serpent qui nous inquiète. Tu aurais fait venir à Léopolis une secte du dieu-serpent dont tu fais partie, et dont les membres ont juré d'égorger tous les Blancs du pays. Les journaux du Nord se sont déchaînés contre toi, et certains réclament même une intervention humanitaire, nous traduisons : militaire contre Léopolis.*[469]

---

[464] Cf. Samia Aggar, « La Responsabilité de protéger : un nouveau concept ? », Thèse de doctorat en Droit, sous la direction de Leila Lankarani, École doctorale de Droit (ED N° 41). Spécialité droit international, Bordeaux, 2016, 691 p., Url : https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01587742/document [consulté le 2 juin 2020].

[465] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 31.

[466] « *Les individus exceptionnels expriment mieux et d'une manière plus précise la conscience collective que les autres membres du groupe* […] », Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, 2e éd., Paris, Gallimard, 1976, p. 28.

[467] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 99.

[468] « *De 1960 à 2009, plus de trente opérations militaires ont été chargées de maintenir l'ordre néocolonial : du Cameroun au Shaba, du Tchad en Côte d'Ivoire, en passant par le Gabon, la Centrafrique et le Togo, l'armée française a défendu les pouvoirs intimement liés aux intérêts français et combattu les mouvements qui échappaient à une étroite tutelle politique de Paris. Les prétextes ont été multiples, tous relevant d'une logique néocoloniale. Il s'agissait, selon les époques, de combattre les influences soviétiques, anglo-saxonne ou chinoise. L'idée d'un mouvement endogène de populations en quête d'émancipation était totalement exclue par un jugement paternaliste et raciste : les Africains ne peuvent se gouverner eux-mêmes, ils ne peuvent que passer d'une tutelle à une autre, alors autant que ce soit la France qui exerce cette tutelle. Ce type de raisonnement est encore aujourd'hui très courant dans les débats sur la politique africaine de la France, interdisant d'examiner les violations des droits des peuples et des personnes sur lesquelles s'appuie cette tutelle, La fin justifie les moyens.* », Odile Tobner, « Préface à l'édition 2010 » de Mongo Beti, *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, *op. cit.*, p. 7-8.

[469] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 67.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Dans ce passage, les propos sont ceux d'un des « *deux faux journalistes*[470] » américains qui ont choisi de prévenir leur « *frère* » Fabrice M'Pfum d'une croisière médiatique occidentale contre sa personne. Il y est fait mention d'informations calomnieuses et grotesques montées de toutes pièces par les médias qui dans *Léopolis* constituent l'arme principale utilisée par les puissances impérialistes. Rappelons au passage qu'en tant que journaliste de formation, Sylvain Bemba est conscient du puissant outil d'influence politique que représente le « quatrième pouvoir » (les médias au sens large) pour le maintien de la domination néo-coloniale. En considérant le signe d'homologie entre Fabrice M'Pfum et Patrice Lumumba[471], il est évident que l'intention du romancier est de mettre en lumière le rôle décisif de la presse internationale dans le processus de déstabilisation des dirigeants africains révolutionnaires.

Les détails du programme de la « *visite dite amicale de trois jours*[472] » de Fabrice M'Pfum dans le pays de l'oncle Sam donnés par le narrateur permet de juger de l'importance des médias dans les des grandes démocraties occidentales :

> *Le calendrier prévoyait des entretiens avec le chef de la Maison-Blanche, puis un déjeuner officiel avec le patron du Département d'État. Dans l'après-midi, le Premier ministre wallabian affrontera les journalistes au National Press Club, avant d'être reçu dans la soirée par la communauté afro-américaine.*[473]

Comme on peut le constater, les différentes activités sur la feuille de route du *leader* wallabian sont en lien avec le pouvoir exécutif, le ministère des Affaires étrangères, les médias et à la société civile. De ces quatre instances de pouvoir, les médias sont pourtant ceux sur lesquels s'étend amplement le récit. La fameuse liberté de la presse dans les pays dits développés et l'emprise de celle-ci sur les autres pouvoirs agissants de ces sociétés est telle que, comme le rappelle un personnage, « [a]*ux États-Unis* […] *la conférence de presse est*

---

[470] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit*., p. 68.

[471] « *Par son discours, il a perdu une bataille auprès d'une opinion publique métropolitaine qu'il s'était efforcé d'amadouer la veille même du 30 juin. Son "incartade" a été transmise en direct par la radio belge, et la presse condamne sans beaucoup de nuances le geste ingrat du Premier ministre. "On dansa au lieu de craindre, écrit La Libre Belgique. Soit, mais il demeure que Lumumba a prononcé des paroles qui blessèrent profondément les Belges* […]*." "Quand comprendre [Lumumba] ? se demanda La Dernière Heure. Quand il manie l'encensoir ou quand brandit le sabre* […] *?" "Les éclats du Premier ministre congolais, commenta de son côté Le Soir, auront peut-être pour résultat d'inviter à la réserve et à la prudence ceux qui se réclamaient chaque jour de la méthode Coué et qui auront à exiger demain les garanties indispensables qui devront conditionner les relations entre la Belgique et la République du Congo* […]"[…] *Dans son analyse sur la presse belge et Lumumba, B. Morue a montré combien le ton des commentaires se modifia radicalement au lendemain de l'allocution. Considéré jusqu'alors comme un "politicien habile", voire un "formateur idéal", et en tout cas comme un "homme capable d'imposer sa politique", le Premier ministre congolais devint progressivement, surtout à partir de la mutinerie qui déferla sur le Congo cinq jour après la proclamation de l'indépendance, un "démagogue", un "tyran sans scrupuleux", et en définitive le bouc émissaire sur lequel il fut aisé de se décharger de toutes les impuissances et les incohérences de la politique belge au Congo* […] », Jean-Claude Willame, *Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 1990, p. 116-117.

[472] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 57.

[473] *Ibid*., p. 60.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

[par exemple] *un rite qui n'épargne pas le chef de la Maison-Blanche lui-même*[474] ». Ainsi, occupant le pôle adjuvant-opposant suivant le schéma actanciel élaboré par Algirdas Julien Greimas[475], l'importance des médias fait qu'ils sont au centre de l'intrigue dans *Léopolis*. Le quatrième pouvoir y apparaît en effet comme l'un des principaux piliers sur lesquels repose l'organisation des pays du Nord.

L'autonomie totale des journalistes dans les sociétés occidentales implique que ceux-ci ne doivent répondre qu'aux seules exigences de leur profession et présenter de façon distincte un évènement en respectant la ligne éditoriale des organes de presse auxquels ils appartiennent. Toutefois, la « question Fabrice M'Pfum » apparaît comme l'exception qui confirme cette règle dans la mesure où il existe un désir commun d'humilier leur hôte officiel. Tous les médias états-uniens, des plus insignifiants au *Times*, tiennent en ce qui le concerne les mêmes analyses et discours dégradants. Cette homogénéité dans la (re)présentation de Fabrice M'Pfum par la presse étrangère est révélatrice d'un paradoxe. Il existe en effet une insidieuse uniformisation dans le rendu de l'information aux États-Unis, « *un pays où la liberté de la presse est une chose sacrée*[476] ». L'explication la plus viable à cette dernière situation est celle d'une manipulation de la presse par le pouvoir politique. En réalité, l'attaque groupée contre le héros de Sylvain Bemba n'est que la manifestation d'une habile inféodation de celle-ci à celui-là. Autrement dit, « *la majeure partie des informations diffusées par les médias ont déjà été pré-selectionnées — dans le domaine politique, par les hommes politiques et par l'administration*[477] ». Une situation qui dans la perspective bourdieusienne du jeu de pouvoir entre champs prend tout son sens :

> *Il est clair en effet que les différents pouvoirs, et en particulier les instances gouvernementales agissent non seulement par les contraintes économiques qu'ils sont en mesure d'exercer, mais aussi par toutes les pressions qu'autorise le monopole de l'information légitime — des sources officielles notamment —; ce monopole donne d'abord aux autorités gouvernementales et à l'administration, la police par exemple, mais aussi aux autorités juridiques, scientifiques, etc., des armes dans la lutte qui les oppose aux journalistes et dans laquelle elles essaient de manipuler les informations ou les agents chargés de les transmettre tandis que la presse essaie de son côté de manipuler les détenteurs de l'information pour tenter de l'obtenir et de s'en assurer l'exclusivité. Sans oublier le pouvoir symbolique exceptionnel que confère aux grandes autorités de l'État la capacité de définir, par leurs actions, leurs décisions et leurs interventions dans*

[474] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 61.
[475] Cf. Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.
[476] Sylvain Bemba, *Léopolis*, *op. cit.*, p. 61.
[477] Louis Martin, « Le Rôle des médias dans le processus politique », in *Communication. Information Médias Théories*, vol. 2, n° 3, 1978, p. 131.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *le champ journalistique (interviews, conférences de presse, etc.), l'ordre du jour et la hiérarchie des évènements qui s'imposent*.[478]

On assiste, tout au long du récit de *Léopolis*, à un fort antagonisme entre Fabrice M'Pfum et « *la presse américaine*[479] » alternativement nommée « *journaux du nord*[480] », « *la presse occidentale*[481] », ou encore la « *presse étrangère*[482] ». Ces médias vont par tous les moyens s'atteler à ternir l'image du Premier ministre wallabian qu'ils commencent par surnommer « *le fou de Léopolis* » ou « *fun in Léopolis* » selon que le public cible se trouve de l'un ou de l'autre côté de l'Atlantique. Cette idée fausse est en réalité celle qu'ils veulent imposer à l'opinion publique afin de faire germer en son sein un sentiment de rejet à son égard. Ainsi derrière cette vaste campagne médiatique de dénigrement se trouve le gouvernement américain qui, à l'instar de toutes les grandes démocraties, est conscient « *des effets que les journalistes peuvent produire toutes les fois que, par la seule vertu de la publication, comme divulgation impliquant ratification et officialisation, ils attisent ou mobilisent des pulsions*[483] ». Totalement contraire à celle des médias, l'excellente opinion que se font les populations américaines de Fabrice M'Pfum, paradoxalement, va grandissant au fur et à mesure que ce dernier est de plus en plus diabolisé par les journalistes :

> *Fabrice M'Pfum sortit du salon d'honneur d'un air sombre.* […] *Tout à coup, des applaudissements crépitèrent du haut du balcon noir de monde. Le Premier ministre lève les bras, et une véritable ovation lui répondit. L'on agitait de petits drapeaux aux couleurs wallabianes, et certains brandissaient même des portraits de Kwame Nkrumah, de Patrice Lumumba, de Fidel Castro et de Hô Chi Minh. L'hôte du gouvernement américain dut s'arrêter quelques instants pour marquer qu'il était profondément sensible à ce dernier témoignage d'amitié*.[484]

On ne peut s'empêcher, à la lecture de ce passage, d'établir un parallèle entre le *leader* wallabian et les illustres personnages, dont les noms qui sont ici cités. En effet, la vie et les combats révolutionnaires qu'ont menés ces derniers ont marqué l'histoire du monde et toute cette effervescence du peuple saluant le départ de Fabrice M'Pfum l'élève bien évidemment au rang de héros vivant. Le romancier veut de cette façon insister sur le profond déphasage qui très souvent subsiste entre les médias et le peuple, notamment à propos d'un certain nombre d'évènements et de réalités. Nous en voulons pour preuve les extraits de revue de

[478] Pierre Bourdieu, « L'Emprise du journalisme », in *Acte de la recherche en sciences sociales*, vol. 101-102, mars 1994, p. 4.
[479] Sylvain Bamba, *Léopolis, op. cit.*, p. 35.
[480] *Ibid.*, p. 59.
[481] *Ibid.*, p. 60.
[482] *Ibid.*, p. 66.
[483] Pierre Bourdieu, « L'Emprise du journalisme », *Acte de la recherche en sciences sociales*, vol. 101-102, art. cit., p. 8.
[484] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 76.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

presse remis par les deux faux journalistes au Premier ministre wallabian dont les auteurs, non contents de traiter leur visiteur « *d'irresponsabilité indescriptible tant en ce qui concerne sa conduite personnelle que sa politique*[485] », affublent d'étiquettes aussi dégradantes que monstrueuses :

> *…Ce […] est décidément un renard debout, exactement le renard des dessins animés…*
> *… Il a quelques-unes des qualités que Malaparte réclamait d'un homme d'État, la plus importante étant le mépris de la parole donnée…*
> *… Sous la pression des évènements immédiats qui le harcèlent… la moitié de son ministère le désavoue. On vient de recevoir ici avec les honneurs un Premier ministre qui n'a plus d'armée sinon celle des chômeurs, plus de finances, plus de…*
> *… Au lieu de s'atteler aux mille besognes urgentes que réclame l'état de son pays, Fabrice se donne en voyageant — à lui-même et sa son peuple — la comédie du pouvoir…*
> *… On dit que par sa haine du Blanc il s'allierait avec le diable…*
> *… Selon la Voix des lions, radio officielle émettant en swahili, le Premier ministre M'Pfum a décidé depuis les États-Unis où il se trouve en visite de faire monter dans la capitale les redoutables guerriers-serpents…*
> *… D'après les sources généralement bien informées, le correspondant local de… annonce l'arrivée à Léopolis d'hommes-serpents appartenant à la secte bien connue pour sa haine viscérale de l'homme blanc…*
> *… Il est établi, selon notre confrère… qui se fait l'écho d'une dépêche d'agence, que de graves évènements se préparent à Léopolis où des guerriers sanguinaires, dopés par les appels au meurtre de l'irresponsable monsieur M'Pfum, sont prêts à tout…*
> *… On craint sérieusement pour la vie de la colonie européenne de Léopolis. « Les derniers doutes que l'on aurait pu avoir sur la capacité de monsieur M'Pfum à garantir la sécurité des personnes et des biens — ce qui est le minimum exigible d'un gouvernement civilisé — tombent. » Devant les menaces de prise d'otages, le monde libre ne pourra rester les bras croisés…*[486]

Toute cette propagande mensongère et diffamante ne procède que par la négation et la dissimulation de la vérité. Le drame à ce niveau tient du fait que toutes les contrevérités diffusées par les médias sont accueillies comme des paroles d'évangile par une bonne partie du peuple. L'image de Fabrice M'Pfum est sérieusement écorchée vu que les propos des journalistes ne sont en réalité que des jugements moraux à connotation psychiatrique. Si l'intention des médias est de lui mettre à dos toute la communauté internationale, il est aussi question d'affaiblir mentalement la victime et la conférence de presse tumultueuse organisée au « National Press Club » lors de la seconde journée de sa visite sur le sol américain en est la preuve :

> *Son contact houleux avec les représentants de la presse américaine l'avait mis de mauvaise humeur. Sur tout le parcours qui le ramenait vers Blair House, il fit bouillir sur le feu de ses ressentiments l'huile d'une colère qui n'eût pas manqué d'ébouillanter ceux qui faisaient l'objet, s'ils s'étaient approchés de lui à ce moment-là.*

[485] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 68.
[486] *Ibid.*, p. 68-69.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *« Des fourmis, ces gars-là, fulminait-il en descendant de voiture, elles vous entrent de partout dans le corps avec leurs questions assommantes qui vous dévorent petit à petit*.[487]

La colère de Fabrice M'Pfum trouve sa justification dans la virulence des journalistes qui transformant la séance en un combat de boxe ne mettent pas de gant pour lui poser des questions[488], et ce dans le seul but de ternir son image. Des questions rhétoriques qui nient l'existence d'une quelconque démocratie dans son pays, l'accusent des violences et assassinats politiques qui y ont cours, confirment sa relative obsession pour le pouvoir et ses rapports particuliers avec la gent féminine. Des questions aussi tordues les unes que les autres qui riment avec la désinformation quand on sait qu'elles sont orientées idéologiquement, en raison de l'angle de vue calomniateur d'une presse américaine sous influence insidieuse du pouvoir politique.

En matière de manœuvre diffamatoire médiatique dans *Léopolis*, une autre technique de la presse occidentale est de prendre parti de façon quasi systématique pour tous les adversaires politiques de Fabrice M'Pfum. Ainsi, le président du Wallabia, Xoxo Kakwàta, est alors présenté comme un démocrate bien qu'il ait commandité l'attentat du Léopolis-Trianon dans l'optique d'éliminer son Premier ministre devenu gênant. Jugé puis emprisonné, le suicide de l'ex-président est présenté dans les médias comme un énième homicide sur fond politique mis en œuvre par Fabrice M'Pfum. Le romancier, en usant du procédé stylistique de la prosopopée, nous dépeint un Xoxo Kakwàta mort qui, en plus de ne pas manquer d'exprimer sa profonde joie vis-à-vis des mensonges divulguer par les médias internationaux, en arrive lui-même à les prendre pour des vérités :

> *Les réactions de la presse américaine après ma mort* [dit-il] *m'emplissent de satisfaction, même si elle ne me ménage pas en me traitant de naïf. Je suis un vieux démocrate, moi ! et même si le peuple n'a pas toujours la clairvoyance nécessaire pour faire le bon choix, j'avais l'obligation de respecter le verdict du suffrage universel. Cette presse dit que j'ai réchauffé un serpent sur mon sein. Comment pouvais-je savoir que l'autre s'acquitterait de sa dette de reconnaissance en me faisant occire par ses hommes de main*.[489]

À l'art de la désinformation pratiqué avec brio par la presse américaine, s'ajoute celui de l'occultation. Sont en effet dissimulées toutes les nouvelles ayant une quelconque importance pour le Wallabia et encore plus pour son Premier ministre. Bien qu'ayant été informée par un de leur correspondant sur place à Léopolis, pas une seule agence de presse

[487] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 60.
[488] « *–Mister Chairman, pourquoi avez-vous fait jeter en prison votre président avant de l'assassiner ? Que pensez-vous de la démocratie ?* […]
— Est-il vrai, Mister Chairman, que dans votre pays vous encouragez les sacrifices humains dans le but de vous maintenir au pouvoir ? Pourquoi votre épouse ne fait-elle pas partie de votre suite ? N'est-ce pas elle qui a armé par jalousie la main de ceux qui ont fait sauter votre palais avec votre maîtresse blanche ? », *Ibid.*, p. 61.
[489] *Ibid*., p. 55.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

états-unienne ne fait mention du projet de déstabilisation lancée contre Fabrice M'Pfum depuis le début de sa tournée internationale. Une fois de plus, ce sont les « deux faux journalistes » qui alertent le *leader* wallabian non sans prendre un certain nombre de précautions :

> *Nos cartes de presse ne sont qu'une couverture. Nous appartenons à une longue tradition d'idées de mouvement et de progrès, bien qu'elle ait subi de nombreux avatars.* […] *Ce que nous avons à t'apprendre, aucun journal ici n'a jugé utile de le publier. Depuis ton départ de Léopolis, les défections s'additionnent au sein de ton parti. Plusieurs de tes Lieutenants ont claqué la porte en dénonçant tes soi-disant méthodes dictatoriales.* [490]

Il est ici question des premières manifestations d'une manœuvre baptisée « *Vomito Négro* » dont l'objectif final est de tuer politiquement Fabrice M'Pfum. Si du côté de la presse occidentale c'est le silence total, ce n'est ni par oubli ni par manque d'informations, mais plutôt par collusion, comme le met en exergue les derniers mots des informateurs de Fabrice M'Pfum : « *Les journaux du Nord se sont déchaînés contre toi, et certains réclament même une intervention humanitaire, nous traduisons : militaire contre Léopolis*.[491] » Dans ce combat disproportionné opposant le Premier ministre wallabian aux médias occidentaux, américains en l'occurrence, Fabrice M'Pfum est donné perdant, en dépit de son courage et de sa force mentale, et ce, pour la simple et bonne raison que « *ce qui caractérise les médias de masse, c'est qu'ils sont anti-médiateurs, intransitifs, qu'ils fabriquent de la non-communication*[492] ». Sylvain Bemba, à partir de la position défavorable de son héros, fait la lumière sur cet « échange » à sens unique que met en place la presse occidentale. Aussi celle-ci imprime-t-elle et divulgue des informations sans réel fondement sur Fabrice M'Pfum sans jamais donner la possibilité à ce dernier d'apporter la contradiction ou de donner sa version de faits. Il en est de même lors de la conférence de presse, une véritable mascarade, où en tant que « *chairman* » le ministre wallabian n'avait à répondre qu'à des questions portant en elles des réponses qui implicitement l'incriminaient. L'auteur congolais souligne par conséquent la puissance du quatrième pouvoir, les mass médias qui agissent en monopolisant la parole et sans jamais la rendre. Jean Baudrillard dans son ouvrage *Pour une critique de l'économie politique du signe* fait dans cette perspective une analyse fort intéressante :

> *Le pouvoir est à celui qui peut donner et à qui il ne peut être rendu. Donner et faire en sorte qu'on ne puisse pas vous rendre, c'est briser l'échange à son profit et instituer un monopole : le procès social est ainsi déséquilibré. Rendre, au contraire, c'est briser cette relation de pouvoir et instituer sur la base d'une réciprocité antagoniste, le circuit de*

[490] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit*., p. 66.
[491] *Ibid.*, p. 94.
[492] Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, 1972, p. 95.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *l'échange symbolique. Il en est de même dans la sphère des médias : il y est parlé, et fait en sorte qu'il ne puisse nulle part y être répondu*.[493]

L'établissement d'un parallèle entre cette réflexion et l'aversion des journalistes américains à l'égard du premier de Fabrice M'Pfum dans *Léopolis* permet d'affirmer que la presse et de façon générale les médias se trouvent au cœur du système néo-colonial imposé aux États africains indépendants par les grandes puissances occidentales. Celles-ci du fait de leurs manipulations idéologiques et psychologiques sont à même de renverser les dirigeants politiques les plus populaires.

Dans les textes qui ont servi de support d'analyse, la révolte à laquelle aboutit le héros bembien met bien en lumière l'effort qui est déployé par ces deniers pour la libération totale et définitive de leurs populations. Ce sont des exemples de courage et de détermination que dépeint Sylvain Bemba à travers s/ces personnages atypiques. Aussi l'œuvre romanesque bembienne donne-t-elle à suivre des Noirs africains asservis à la fois révoltés et révolutionnaires. De la révolte ils aboutissent à la révolution qui leur permet de fait un bond qualitatif vers leur émancipation aussi bien physique que mentale. Une volonté farouche anime le héros bembien : sa détermination à reconquérir sa dignité et celle de son peuple. Si André Grenard est arrivé à faire entendre que ses compatriotes du Moyen-Congo ne peuvent plus continuer à endurer l'esclavage colonial, le Président Léonidas et le Premier ministre Fabrice M'Pfum sont eux des bâtisseurs de nations. Pour ces derniers, le peuple indépendant doit prendre la véritable mesure du travail à réaliser et des sacrifices à consentir pour retrouver en même temps que sa liberté sa dignité. Chez Sylvain Bemba tout asservissement débouche sur la révolte de l'asservi, et ses héros littéraires sont pour lui l'occasion de faire revivre d'illustres figures noires africaines qui ont eu une conscience poussée des notions de dignité et de liberté, qui en ont fait leurs idéaux et s'y sont attachés inébranlablement, quitte ne pas être toujours être compris et suivi par leurs propres frères et même à y perdre la vie. En restituant leur itinéraire, l'auteur congolais met le doigt sur des erreurs qui finissent par avoir raison des rêves les plus nobles de ces *leaders* politiques africains : la passion, l'intransigeance, l'enthousiasme mal contenu et l'idéalisme.

II.1.3. La Mort du héros bembien : une fin rédemptrice

Comme on a pu le voir, le héros de Sylvain Bemba est un Africain révolté qui dit non à l'humiliation et à la réification de son peuple. Les actions qu'il mène à cet effet sont en cela

[493] Jean Baudrillard, *Pour une critique de l'économie politique du signe, op. cit.,* p. 209.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« *profondément positive*[s] *puisqu'elle*[s] *révèle*[nt] *ce qui en l'homme, est toujours à défendre*[494] » : la liberté et la dignité. C'est une attitude, ou du moins une vision, qui est très loin de lui attirer la sympathie de tous. En réalité, dès les premiers mouvements révolutionnaires il se déclenche un mécanisme tragique qui débouche inévitablement sur l'élimination physique du protagoniste. L'abîme dans lequel se trouve plongé ce personnage hors du commun est dans le roman de Sylvain Bemba renforcé par l'obstination dont il fait preuve dans sa lutte pour l'émancipation totale de son peuple.

Quand André Grenard se dresse contre l'administration coloniale pour exiger d'elle l'amélioration des conditions de vie de ses « frères » du Moyen-Congo dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*, comme l'a fait également le héros national King Yaya dans les *Rêves portatifs* ; quand Fabrice M'Pfum, chef de gouvernement wallabian et héros de *Léopolis,* avec son verbe et le soutien de son peuple, décide de contrecarrer les ambitions aliénantes de l'ancien colonisateur, c'est le mythe du colon qui s'effrite. « *Nègre marron* » qui se dresse contre la servitude sans fuir pour autant, le héros bembien apparaît comme un démystificateur du colonialisme et du néo-colonialisme. Dominé politiquement avec tout ce que cela entraîne d'asservissement et d'humiliation, il renonce à la fuite du lâche pour affronter son oppresseur. L'idéal de liberté qui le pousse fait de lui un héros épique au sens de brave et d'exemplaire qui au fil du temps se métamorphose en héros politique. C'est en effet cette double nature de leader révolté contre l'aliénation des Noirs africains et en conflit contre l'ordre impérialiste occidental qui renforce le tragique dans la fiction narrative de Sylvain Bemba. Possédant une conscience aiguë de la souveraineté, le héros bembien fait de celle-ci son idéal absolu. Ainsi, les actions révolutionnaires entreprises par ce personnage dans le but de donner forme à ses convictions politiques débouchent-elles sur un combat déloyal dont l'issue tragique en ce qui le concerne apparaît en soi comme un échec politique.

La mort du héros bembien peut se saisir à travers cette parabole : « [s]*i le grain de blé qui tombe en terre ne meurt pas, il reste seul, si au contraire il meurt il porte du fruit en abondance*[495]. » On comprend de cette façon que pour qu'il y ait germination d'une nouvelle plante il faut que la graine enfouie dans la terre meure. C'est une image végétale tirer de la tradition chrétienne qui permet de donner tout son sens à la mort et, ici, à celle du héros. En effet, si la fin tragique de ce dernier consacre son échec politique, elle est dans une autre perspective l'occasion pour ce dirigeant révolutionnaire de se libérer de toutes contraintes temporelles et spatiales, ainsi que de tous les obstacles qui l'entravent dans son élan,

[494] Albert Camus, *L'Homme révolté* [version numérique], *op. cit.*, p. 32.
[495] Jean 12 versé 24, *La Bible Africaine*, Kinshasa, Paulines, 2015, p. 1878.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

notamment celui de regrouper les siens autour d'un même idéal de libération et de (re)construction nationale. Par sa mort, le héros bembien renonce ainsi à l'expérience individuelle de la révolte pour embrasser concrètement celui de la révolution. Pour mieux appréhender ce mouvement, citons ce passage de *L'Homme révolté* d'Albert Camus dans lequel celui-ci établit une distinction claire entre le mouvement de révolte et la révolution :

> *En théorie, le mot révolution garde le sens qu'il a en astronomie. C'est un mouvement qui boucle la boucle, qui passe d'un gouvernement à l'autre après une translation complète. Un changement du régime de propriété sans changement de gouvernement correspondant n'est pas une révolution, mais une réforme. Il n'y a pas de révolution économique, que ses moyens soient sanglants ou pacifiques, qui n'apparaisse en même temps politique. La révolution, par là, se distingue déjà du mouvement de révolte. Le mot fameux : « Non, sire, ce n'est pas une révolte, c'est une révolution » met l'accent sur cette différence essentielle. Il signifie exactement « c'est la certitude d'un nouveau gouvernement ». Le mouvement de révolte, à l'origine, tourne court. Il n'est qu'un témoignage sans cohérence. La révolution commence au contraire à partir de l'idée. Précisément, elle est l'insertion de l'idée dans l'expérience historique quand la révolte est seulement le mouvement qui mène de l'expérience individuelle à l'idée. Alors que l'histoire, même collective, d'un mouvement de révolte, est toujours celle d'un engagement sans issue dans les faits, d'une protestation obscure qui n'engage ni systèmes ni raisons, une révolution est une tentative pour modeler l'acte sur une idée, pour façonner le monde dans un cadre théorique. C'est pourquoi la révolte tue des hommes alors que la révolution détruit à la fois des hommes et des principes.*[496]

Aussi le héros bembien meurt-il comme une graine végétale pour donner de phénoménaux et tentaculaires fromagers[497] et baobabs[498] qui vont monter à l'assaut du ciel et donner des fruits puis des graines pour que poussent d'autres fromagers et baobabs dans les forêts et les savanes africaines. Par sa mort le héros bembien est « messianique ». Il accède à la transcendance et émerge, immortel pour devenir un mythe et un principe opératoire qui permet de cristalliser les émotions, les rêves et de transformer les conduites en forces agissantes. L'importante présence de la figure historique de Patrice Lumumba bien après son assassinat dans les créations littéraires des auteurs africains et de façon plus particulière au niveau de celles des membres de la phratrie des écrivains brazzavillois en est l'illustration parfaite. En 1988, à l'occasion d'un dossier de la revue *Notre Librairie* entièrement consacrée à la littérature congolaise, cet état de fait est clairement mis en exergue par une question de Daniel Maximin à Sony Labou Tansi :

> *Quand on lit Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Sylvain Bemba, on a l'impression qu'à la naissance de cette littérature contemporaine du Congo, il y a la mort de Lumumba en*

[496] Albert Camus, *L'Homme révolté* [version numérique], *op. cit.*, p. 115.
[497] « Très grand arbre des régions tropicales, à bois blanc et tendre, dont les fruits fournissent le kapok. (Haut. Jusqu'à 70 m ; genre Bombax et Ceiba, famille des bombacées.) », *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré 2008*, p. 442.
[498] « Arbre des régions tropicales de l'Ancien Monde, au tronc pouvant atteindre 25 m de circonférence et aux fruit comestible (pain de singe). [Genre Adansonia ; famille des bombacées] », *Ibid.*, p. 98.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *1961 ; les Africains tuant un espoir de l'Afrique. On a l'impression que vous ne pouvez pas ne pas parler. C'est vraiment l'écharde dans la blessure congolaise.*[499]

À cette interrogation, la réponse de l'auteur brazzavillois considéré « *avec Tchicaya U Tam'si* [comme] *l'écrivain congolais dont le rayonnement international est vraisemblablement le plus grand*[500] » est d'autant plus significative qu'elle permet de jeter un éclairage sur la démarche engagée des intellectuels et hommes de lettres subsahariens :

> *Il y a eu à un moment donné une fausse couche. Il faut en parler elle est à l'image du monde. Au début des années 60, pour les plus concernés d'entre nous, nous nous retrouvions en lui, parce qu'il était celui qui disait que nous avions autre chose à offrir au monde que des grimaces et que notre douleur nous rachetait le droit d'être des hommes libres dans ce monde. Nous sommes des porteurs de liberté et si maintenant, elle est confisquée par ce pouvoir dont je parle, ce sont des phénomènes qui ne pourront pas survivre parce qu'on ne peut pas confisquer l'histoire d'un peuple. Cela ne se fait pas. Cela n'existe pas. Si vous arrivez à Brazzaville, vous voyez que les gens ont ce qu'on peut appeler la liberté. Mais de mon point de vue ce qui est réellement confisqué c'est la parole. Beaucoup de gens n'ont pas le droit à la parole alors qu'ils produisent à peu près 80 % de toutes les ressources du pays.*[501]

À l'instar de cette figure politique et révolutionnaire zaïroise et de bien d'autres patriotes africains tombés sous les balles du colonisateur ou victimes de complots politiques coloniaux et néo-coloniaux tels que André Grenard Matsoua, Amilcar Cabral, Thomas Sankara, Ruben Um Nyobè, Lazare Matsocota, etc., les héros littéraires de Bemba sont dans la mort élevée au rang de « légendes ». Ils le sont surtout pour leur exemplarité et en tant qu'inspirateurs d'idéaux nobles tels que la vaillance, la lutte, la défense de la liberté et de la dignité, l'amour de la patrie et la foi en un continent africain libre tourné vers l'avenir.

Le personnage de King Yaya dans les *Rêves portatif*s en raison de son activisme et ses actions pour l'émancipation de son peuple est condamné aux travaux forcés à vie par l'administration coloniale. Élevé au rang de « héros national » au lendemain des indépendances de son pays malgré sa détention, celui-ci est décrit par le narrateur comme ce « *leader prestigieux*[502] » et « *grand dirigeant politique*[503] » qui a joué un rôle important d'avant-garde dans la lutte pour l'indépendance du Pays des palmiers. En effet, pour avoir osé organiser un « *mouvement de désobéissance passive* […] *en signe de protestation contre l'arrivée du nouveau gouverneur des colonies* [qui] *s'était rendu tristement célèbre par ces*

---

[499] Daniel Maximin dans « Tchicaya/Sony. Le dialogue interrompu. Rencontre animée par Daniel Maximin », in *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mais 1988, p. 88-89.
[500] Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi. Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 7.
[501] Sony Labou Tansi dans « Tchicaya/Sony. Le dialogue interrompu. Rencontre animée par Daniel Maximin », in Notre *librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 89.
[502] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 44.
[503] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

exactions[504] », le *leader* palmérien par sa révolte va laisser une trace indélébile dans les cœurs et les esprits des siens comme le montre cet échange :

> - *Moi, déclare Ignace, je n'ai jamais fait de politique, mais je sais que j'appartiens à la région de la plaine. Un homme comme King Yaya était tellement grand qu'il finissait par être même au-dessus de la politique, rejoignant par-là de pauvres types tels que moi. C'est pourquoi je dis avec les autres : King Yaya ne peut pas mourir.*
> - *Tu as raison, approuve Cassius, et je ne le dis pas parce que je suis son fils. King Yaya, après un simulacre de procès, a été jeté en prison voici douze ans. Depuis, ses idées n'ont cessé d'être vivantes, et l'homme lui-même n'a cessé de revêtir pour nous la forme de l'espoir.*[505]

Même mis « hors d'état de nuire », donc dans l'impossibilité d'organiser la moindre action qui perturberait le système néo-colonial à venir, l'ombre de King Yaya, sa vision et ses idéaux politiques ont continué d'enrichir les convictions émancipatrices d'une bonne partie de l'élite locale et de la classe laborieuse respectivement représentée dans le passage ci-dessus par le journaliste Cassius Kingaboua et l'ouvrier Ignace Kambeya. D'ailleurs, s'il a accepté sa fin prochaine, « *le lion* […] *King Yaya*[506] » en phase terminale d'une lèpre qui le ronge littéralement a malgré tout pleine conscience de la pérennité de ses actes dans la mesure où « *l'exemple de* [sa] *vie, les idées qu'*[il] *a diffusées, ne sont pas des choses charnelles ou matérielles que les vers puissent bouffer*[507] » et que celles-ci, par conséquent, lui survivront. Le *leader* palmérien a donc la certitude que bien après son départ pour le séjour des morts, son combat continuera et sera du reste l'occasion pour lui de continuer à guider son peuple sans contraintes temporelle et spatiale.

Comme pour le *leader* palmérien, le narrateur dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* reconnaît à André Grenard cette force transcendantale qui caractérise les héros historiques africains des luttes anti-impérialistes et leurs parcours fulgurants très souvent terminés par la mort :

> [U]*ne répression terrible sur les sympathisants et les alliés présumés des Amicalistes, une chasse à l'homme sans précédent serait déclenchée à travers Brazzaville, suivie d'arrestations aveugles, de déportations massives, d'exécutions secrètes, tandis que le héros malheureux, bardé de chaînes, qui se trouvait à la source de ce formidable remuement, qui inspirerait cette journée fatidique ayant vu un militant de l'Amicale souffleter un administrateur blanc — le héros captif, mais indomptable, immatriculé dans l'armée coloniale sous le numéro 22, arrêté par traîtrise à Paris —, ferait encore trembler ses geôliers pendant une dizaine d'années, entrerait vivant dans la légende au point que le soir, dans les veillées, on parlerait de ses capacités ubiquitaires, de ses*

[504] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs, op. cit.*, p. 45.
[505] *Ibid.*, p. 96-97.
[506] *Ibid.*, p. 151.
[507] *Ibid*., p. 154.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *évasions miraculeuses. Puis, beaucoup plus tard, il serait admis à reposer pour l'éternité dans le panthéon des grandes figures africaines.*[508]

André Grenard, nous le découvrons ici, est considéré comme un mythe dont les exploits, la force de caractère et l'intelligence sont enseignés aux plus jeunes bien avant son départ pour « *M'Pemba* ». Comme pour tout héros tragique, son entêtement a scellé son sort. Toutefois, le romancier semble faire de sa disparition un passage fécond qui lui permet de consacrer et de fixer son œuvre. Aussi fera-t-il corps avec son peuple pour continuer le combat politique en faveur de l'émancipation des colonisés en A.E.F. et par ricochet celle de tous les Noirs africains.

Dans *Léopolis*, Fabrice M'Pfum par une sorte de prescience prophétise l'issue de sa révolte solitaire contre l'impérialisme occidental. Certain d'y perdre la vie, le *leader* du peuple wallabian a néanmoins la conviction que sa disparition charnelle constitue le sacrifice suprême pour la perpétuation de ses idéaux et pour les luttes libératrices à venir :

> *Ils ne me font pas peur* [dit-il]*, même si je reste seul contre tous. Je lutterai jusqu'au bout et je mourrai en les regardant en face. Mes yeux seront des étoiles qui, même invisibles la journée, brilleront d'un vif éclat dans le ciel endeuillé de Léopolis. On dit que la science est née à partir du moment où les hommes apprirent à se guider sur les étoiles. Chez nous, la conscience nationale sera guidée par les yeux éveillés des martyrs de notre indépendance.*[509]

Totalement imprégné de la culture africaine, Fabrice M'Pfum sait que « *ceux qui sont morts ne sont jamais partis* ». Une dernière idée relative aux croyances traditionnelles africaines qui fait écho au refrain du célèbre poème « Les Souffles[510] » du Sénégalais Birago Diop écrit dans les années 1940 et éclairé par Julien Bonhomme dans l'analyse suivante :

> *Si les morts ne sont pas morts, c'est donc qu'ils conservent par-delà leur trépas un lien avec la communauté des vivants. Mais c'est aussi qu'ils interviennent activement dans leurs affaires, pour le meilleur ou pour le pire. Les défunts continuent en effet d'entretenir un commerce avec les vivants, avec leurs parents notamment. Ils les protègent et leur apportent bonheur et prospérité ; ils les punissent en leur infligeant malheurs et maladies parce qu'ils se sentent négligés ; ils les hantent sous forme de spectres ; ils les possèdent même parfois en faisant irruption jusque dans leur corps ; ils ne cessent enfin de leur transmettre des messages, notamment à travers les rêves* […].[511]

La relative impatience du *leader* de Léopolis à rejoindre les ancêtres au royaume des morts est suscitée par cette promesse d'éternelle présence au monde et surtout d'influence sur le commun des mortels. Et, c'est uniquement la mort qui lui permettra paradoxalement

[508] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 52-53.
[509] *Ibid.*, p. 70-71.
[510] Birago Diop, « Les Souffles », *Leurres et Lueurs*, Paris, Présence Africaine, 1961.
[511] Julien Bonhomme, « Les Morts ne sont pas morts », in *Déjouer la mort en Afrique. Or, orphelins, fantômes, trophées et fétiches*, Michèle Cros et Julien Bonhomme (dir.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 160.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'accéder à cette immortalité. Le héros bembien se rend ainsi éternel par la puissance du verbe et la transcendance à laquelle il accède après sa mort lui permettant de continuer à guider le peuple sur la voie qui mène à l'émancipation totale.

L'œuvre romanesque de Sylvain Bemba est un miroir mené le long de l'Histoire du Noir africain en vue de lui permettre de se voir et de s'éveiller à la lutte émancipatrice et du développement de son pays au lendemain des indépendances, de prendre conscience de sa situation de dominé et d'aliéné. Dans les récits du corpus, le héros bembien apparaît comme un mythe créateur et galvaniseur qui permet aux lecteurs congolais et africains de parvenir à la prise de conscience de sa réalité. Le sang d'André Grenard, tout comme celui de Léonidas et de Fabrice M'Pfum, doit servir à régénérer le peuple, à décupler sa force, son intelligence et sa lucidité. De cette façon, en sanctionnant l'échec politique de son héros, Sylvain Bemba confère à l'âme de ce dernier toute sa dignité d'icône noire africaine dont les idéaux deviennent des points de repère. Et, le statut dont il jouit le consacre dans la conscience de ses compatriotes comme un héros martyr digne d'être honoré. Ces récits de destins atypiques participent très précisément de la volonté du romancier de célébrer les rêves égalitaristes et la volonté émancipatrice à l'origine des actions de *leaders* noirs africains engagés contre l'asservissement néo-colonial après la colonisation.

II.2. La Signification idéologique du tragique dans le roman bembien

Chez l'auteur brazzavillois Sylvain Bemba, le tragique résulte du mûrissement d'un système d'idées savamment élaborées : l'idéologie. Pour le philosophe marxiste polonais Adam Schaff, l'idéologie se définit comme « *un système d'opinons qui, en se fondant sur un système de valeurs admis, détermine les attitudes et les comportements des hommes à l'égard des objectifs souhaités du développement de la société, du groupe social ou de l'individu*[512] ». Cette acception ramenée au cadre restreint du tragique dans le roman bembien nous permet de questionner ce pan de son œuvre littéraire. Il s'agira de saisir le sens et la portée idéologique du tragique chez Sylvain Bemba, notamment dans son œuvre romanesque. Mais avant d'entrer dans le vif de cette analyse, il importe que nous nous accordions sur un point important à savoir que Bemba, comme Césaire, a été « *d'abord un visiteur de la mémoire blessée qui cherche non pas à se guérir du drame de l'histoire, mais à s'en servir comme lieu commun d'une déchéance humaine*[513] ».

[512] Adam Schaff, « La Définition fonctionnelle de l'idéologie et le problème de la "fin du siècle de l'idéologie" », in *L'Homme et la société*, n° 4, 1967, p. 50.
[513] Babacar Sall, « Le Voleur de verbe », in *Présence Africaine*, n° 151-152, 3— 4/1995, p. 31.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Le tragique bembien ne vise pas à soulager les blessures personnelles du lecteur congolais et africain en suscitant en lui une quelconque émotion, mais il l'invite à réfléchir sur les échecs, mais aussi les réussites passées des précurseurs des luttes émancipatrices afin de les dépasser ou de s'en inspirer dans le présent. La distanciation de Brecht trouve dans le roman de Sylvain Bemba un important champ d'action, lequel roman dans cette perspective peut être considéré comme relevant d'« *une littérature dite "intervenante", celle qui doit permettre au récepteur de comprendre son "environnement social" et lui donner le goût de le transformer*[514] ». Les tragédies qui frappent les héros du romancier s'inscrivent ainsi dans une démarche didactique globale visant à désaliéner les populations africaines au sud du Sahara. Pour atteindre son but, Sylvain Bemba puise dans les tragédies de la nègrerie, de la colonisation et même de la néo-colonisation. Le destin du Noir africain dominé, les contingences socio-économiques dont il est victime et le conflit politique sont les trois forces qui actionnent le ressort tragique dans les œuvres narratives du corpus.

Sylvain Bemba en tant qu'homme de culture se sert de son art pour arriver à ses fins : éveiller les consciences des Congolais et des Africains sur la situation de crise néo-coloniale dans laquelle s'enlisent de plus en plus leurs États indépendants. Car, ne l'oublions pas, les maux socio-économiques et politiques de l'Afrique noire contemporaine sont aussi bien les conséquences d'« *Indépendances* […] *acquises dans la précipitation, sans aucune formation préalable de cadres compétents pour conduire les changements*[515] » et du lien « ombilical » avec le colonisateur qui ne fut pas totalement rompu. Après ces indépendances « nominales » c'est « *un beau rêve* [qui] *s'est fracassé mille morceaux…*[516] », pour reprendre les mots de Sylvain Bemba qui rajoute après cette constatation que « [c]*ette situation d'euphorie était proprement historique et ne se répétera plus*[517] » avant de conclure qu'« [i]*l faut maintenant ouvrir d'autres chemins, regarder vers d'autres horizons*[518] ». Aussi l'écrivain brazzavillois a-t-il commencé à solutionner ce problème par et travers ses créations, invitant explicitement, mais avec une certaine prudence, tous les intellectuels et hommes de lettres subsahariens à s'engager pour la cause du peuple en faisant du Noir africain dans l'histoire la matière première de son roman.

[514] Michel Vanoosthuyse, « Brecht entre théâtre et roman », in *Études Germanique*, n° 250, 2/2008, p. 248.
[515] Musanji Ngalasso-Mwatha, « Un demi-siècle d'indépendance : l'hypothèque culturelle », in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*, art. cit., p. 368.
[516] Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, *op. cit*., p. 29.
[517] *Ibid.*
[518] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.2.1. La Vérité historique et sociale

L'histoire de la tragédie collective des Nègres en général et des Noirs africains en particulier constitue la toile de fond de la fiction narrative bembienne, comme nous avons pu le constater lors des analyses précédentes. Ainsi, Caya Makhélé observe que dans les récits de Sylvain Bemba « [l']*insolite nous donne un haut lieu de signes qui nous dévoilent les vérités historiques, politiques, sociales ou culturelles. Les personnages se glissent à travers cet insolite avec le poids des vérités concrètes, du réalisme aussi, pour se transformer en mémoire vivante*[519] ». Remarquons d'ailleurs que certains de ses héros littéraires sont des personnages historiques, militants des luttes anti-coloniales et néo-coloniales, de notoriété continentale et mondiale. La fictionnalisation de ces derniers est l'occasion pour Sylvain Bemba de leur rendre hommage, mais surtout de s'appuyer sur leurs destins tragiques et de partager avec son lectorat, africain en particulier, les combats tant sociaux que politiques de ces hommes exemplaires. Dans le roman de l'auteur brazzavillois, comme on a pu le voir précédemment, le héros est ce personnage qui sortit du peuple se hisse à sa tête afin de le conduire en tant que *leader*. Cependant, les choix inhérents à sa vision politique n'ont pas toujours reçu l'adhésion de tous, notamment celle de certains de ses pairs et de leurs sympathisants. Ses idées progressistes et sa fougue attirent sur lui la fureur de redoutables ennemis extérieurs, les grandes puissances impérialistes. Le rapport de force à son désavantage finit par le plonger dans une « fatale solitude ».

Rudy Mbemba-Dya-Bô-Benazo-Mbanzulu dans l'introduction de son ouvrage intitulé *Le Procès d'André Grenard Matsoua* présente le militant congolais en ces termes :

> *Quand, André Grenard Matsoua pense et parle du destin de son pays voire de tout le continent africain, il le fait avec une certaine révérence, car il a une sacrée ambition et il y croit. Celle du développement de son pays et de l'Afrique centrale. Ce pays qui est le sien* [...]*, il l'aime et en parle avec beaucoup de respect ; il désire que les Congolais français et les Congolais belges prennent conscience des problèmes qui se posent à eux et retrouvent la voie de l'unité et du progrès. Le chemin que le grand réformateur entend suivre* […] *est un chemin politique, pratique.*[520]

Ainsi, de cet illustre Africain, héros tragique qui des suites d'une prise de conscience et d'une métamorphose des plus profondes devient le *leader* de son peuple, Sylvain Bemba insère dans sa fiction narrative les idées majeures qui ont sous-tendu son combat pour la restauration de la dignité des colonisés : lutte contre la domination, lutte pour l'égalité et la liberté des Noirs africains en tant qu'Hommes et en tant que peuple.

[519] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 99.
[520] Rudy Mbemba-Dya-Bô-Benazo-Mbanzulu, *Le Procès d'André Grenard Matsoua*, Paris, Les Impliqués, 2019, p. 19-20.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Par sa vie, André Grenard Matsoua est bien un personnage solitaire que l'on peut assimiler au héros tragique du théâtre grec. Pour la petite histoire, rappelons qu'ancien tirailleur de la guerre du Rif[521], ce ressortissant du Moyen-Congo de père et de mère Lari[522] dirige dans l'entre-deux-guerres des activités sociales et politiques au bénéfice de l'émancipation des Aéfiens[523]. L'établissement d'une amicale et la notoriété de plus en plus grandissante de l'ancien combattant vont particulièrement inquiéter l'administration coloniale. André Grenard Matsoua est arrêté à Paris et extradé dans son pays pour y être jugé. D'abord exilé en résidence surveillée au Tchad, il réussit à s'évader avant d'être capturé et emprisonné à Mayama, une localité proche de Brazzaville, « *où il meurt dans des conditions mystérieuses, de dysenterie selon les autorités, assassiné par les geôliers selon la rumeur publique*[524] ». C'est en effet cette histoire riche en rebondissements qui a servi d'arrière-fond au deuxième roman de Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*. Dans une Afrique contemporaine pliant sous le poids d'une politique néo-coloniale régentée par l'Occident et mise en application par leurs sbires locaux, l'auteur congolais exploite le parcours et les idées défendues par ce révolutionnaire pour rappeler à ses contemporains engagés la noblesse de leurs actions politiques en faveur du mieux-être commun. L'objectif, dans une perspective didactique, est de les amener à rester déterminé tout en gardant à l'esprit qu'avant eux d'autres Noirs africains à l'instar de Matsoua, malgré les tribulations et l'adversité, ont su faire bouger les choses dans un contexte identique de domination et d'exploitation.

Dans *Léopolis*, c'est à travers le personnage de Fabrice M'Pfum que Sylvain Bemba nous fait revivre le patriotisme du Zaïrois Patrice Émery Lumumba. Au lendemain de l'indépendance de la République Démocratique du Congo, l'ancienne colonie belge va connaître au niveau de l'élite politique locale des oppositions et des pressions de toutes sortes pour l'acquisition d'une part du pouvoir laissé par l'ancien maître des lieux. La puissance coloniale, qui semble avoir quitté la scène politique, avive les tensions et cherche à maintenir son hégémonie économique en aiguillonnant la sécession katangaise[525] contre le gouvernement central de Patrice Lumumba. Ce dernier en tant que Premier ministre du

[521] Guerre qui entre 1921 et 1926 oppose la République du Rif (une partie de l'actuel Maroc) d'AbdelKrim à deux grandes puissances européennes, l'Espagne et la France.
[522] Les Lari sont un sous-groupe ethnique du peuple Kongo dans l'actuelle République du Congo. Vivant dans la région du Pool et de la Lékoumou on les retrouve également en nombre important dans les villes de Brazzaville et de Pointe noire.
[523] Ressortissants de l'A.E.F. (Afrique Équatoriale Française).
[524] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 59.
[525] Le Katanga, une des provinces du Congo dont le sous-sol regorge d'importants gisement minerais (cuivre, cobalt, plomb, argent, zinc, etc.).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

premier gouvernement du Congo indépendant dénonce toutes ces machinations internationales contre sa personne et par ricochet contre son pays. Ainsi, la recherche de liberté, les batailles politiques acharnées pour la souveraineté, ainsi que l'ascension et la chute fulgurante de Patrice Lumumba sont les sujets du dernier roman de Sylvain Bemba, *Léopolis*. Un héros téméraire, un parcours semé d'obstacles et d'adversaires féroces, une mort aussi brusque que violente, tous les éléments sont réunis pour générer un mythe politique et romanesque. Un état de fait que Tchitchellé Tchivela ne manque pas de relever :

> *Léopolis, le nouveau roman de Sylvain Bemba, paru chez Hatier dans la collection Monde Noir poche, devrait intéresser les Africains. Il conte en effet, sous une forme plus mythique qu'historique, la carrière politique de Patrice Lumumba. Mais ici le héros se nomme Fabrice M'Pfum, ce qui confère sans doute à l'auteur le droit de ne pas rapporter fidèlement la vraie vie de ce grand Africain du Zaïre*.[526]

En s'appuyant sur des faits politiques précis, historiquement situés et quelque peu transformés, le romancier brazzavillois transfigure la réalité pour faire de Patrice Lumumba, devenu Fabrice M'Pfum, une figure noire africaine charismatique et messianique à la lucidité exaltée, symbole de toute l'histoire du continent noir révolutionnaire. En effet, en mettant à nu les malversations endogènes et en dénonçant l'oppression internationale, Patrice Lumumba a essayé de rendre possible l'avènement d'une Afrique fraternelle et libre dans l'union de ses fils et de ses filles autour d'un même idéal de liberté et de fraternité dans la lutte :

> *Je veux attirer l'attention de tous qu'il est hautement sage de déjouer, dès le début, les manœuvres possibles de ceux qui voudraient profiter de nos rivalités politiques apparentes pour nous opposer les uns aux autres et retarder ainsi notre libération.*
> *L'expérience démontre que dans nos territoires africains, l'opposition que certains éléments créent au nom de la démocratie n'est pas souvent inspirée par le souci du bien général ; la recherche de la gloriole et des intérêts personnels en est le principal, si pas l'unique mobile.*[527]

Si Sylvain Bemba a immortalisé la mémoire de ses deux martyrs congolais d'avant et d'après les indépendances, André Grenard Matsoua et Patrice Émery Lumumba, il découle de tout ce qui précède que la matérialité historique lui permet d'insuffler son énergie militante à ses fictions narratives. De cette manière, le romancier arrive à capter l'attention du lecteur congolais et africain qui assimile aisément le message véhiculé et s'en imprègne. On comprendra que ce qui est narré n'est rien d'autre que le destin collectif des Noirs africains. Un destin tragique que Sylvain Bemba entend conjurer par et à travers son art ainsi que nous allons le découvrir dans les lignes qui suivent.

---

[526] Tchitchellé Tchivela, « Notes de lecture », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 239.
[527] Patrice Lumumba, « "Africain levons-nous". Discours de Patrice Lumumba du 22 mars 1959 », in *Le Colonialisme, op. cit.*, p. 11.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.2.2. Le Destin tragique des Africains

Depuis sa fameuse rencontre avec la civilisation occidentale, le Noir africain s'est vu fixer, et cela à son insu, un sombre destin fait de déracinement et d'asservissement. C'est cette tragédie collective et raciale savamment orchestrée que Sylvain Bemba aborde dans son roman. Il espère de cette façon pousser ses contemporains subsahariens à une réflexion féconde qui permette de sortir leur peuple respectif de cette vie de tourments qui leur a été imposée. Mais il ne suffit pas d'en sortir, car ceux-ci sont invités à se construire un avenir, cette fois, radieux. C'est cette mission, notamment celle de débarrasser d'un sombre et funeste présage pour enfourcher le cheval d'un heureux destin, que l'intellectuel et homme de lettres brazzavillois confie à certains de ses personnages. Ces derniers, dans les différents récits, se distinguent par leur ferme résolution à amener leurs frères à se dépasser en allant au-delà de ce qui leur semble historiquement et politiquement évident donc irrémédiable. Au niveau de la tétralogie romanesque bembienne, ce rôle est particulièrement bien endossé par le personnage de Cassius Kingaboua.

Dans *Rêves portatifs*, les discours des élus locaux sur les promesses de l'indépendance à venir après des années d'exploitation coloniale, de sévices moraux et physiques, sont une mystification de la réalité. Les rares intellectuels alertes comme le journaliste Cassius Kingaboua, fils du nationaliste embastillé Kingaboua Yaya, ont vite fait de dévoiler et de mettre au grand jour cette imposture. En effet, radié de la fonction publique pour ses prises de position déjà jugées politiquement incorrectes par les autorités administratives, Cassius devient le rédacteur en chef d'un journal progressiste, *Lampe-tempête*. Ayant fait le choix de « *servir les hommes en leur apportant la vérité*[528] », il rédige dans cette perspective un certain nombre d'articles dans lesquels il tente de déconstruire les idées fausses sur l'indépendance[529], lesquels lui valent d'être dans le viseur de la justice. Finalement arrêté et emprisonné, c'est avec un brin de déception qu'il explique à son voisin de cellule les « crimes » qui lui sont reprochés par les tenants du pouvoir politique :

> *On ne me pardonne pas d'avoir voulu tuer un rêve. Les hommes au pouvoir on dit que l'indépendance nous apporterait tout. J'ai écrit que les enfants ne viennent pas par la bouche des femmes, quand ces dernières se contentent de bâiller comme le croient les anciens. J'ai écrit que l'indépendance ne fera pas pleuvoir en saison sèche, ni guérir le*

[528] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 201.

[529] « *Au pays des Palmiers, on se prépare fiévreusement, notamment à Inoco, la capitale. À travers le périmètre urbain de cette ville, les autorités ont implanté des écoutes collectives pour la radio. Des kilomètres de câbles tissent autour d'Inoco une toile d'araignée sonore dressant ses haut-parleurs sur les places publiques. La population inoquoise devient chaque soir une Oreille destinée à recevoir les semences de la parole officielle. Celle-ci a des accents prophétiques ; elle annonce le bonheur à crédit, le bien-être à portée de toutes les bourses, la distribution illimitée de la liberté.* », *Ibid*., p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *mal sans soins, ni germer ce qui n'a pas été semé ou planté. J'ai comparé les dirigeants actuels à des charlatans qui prétendent que la vie peut imiter le cinéma où tout croit en un clin d'œil, alors que le cinéma seul peut imiter la vie, à sa manière, par des raccourcis qui n'existent pas dans la réalité.*[530]

On comprend à la lumière de cette complainte que l'indépendance du pays ne sera aucunement un remède miracle aux maux socio-économiques des populations, comme le prétendent les élus locaux et les fonctionnaires coloniaux sur le départ. Pour saisir le scepticisme de Cassius Kingaboua vis-à-vis de l'ère prospère annoncée par le colon et ses alliés noirs africains, il suffit de se référer dans la suite du récit aux réactions des expatriés européens qui se rient de ce qu'ils considèrent comme une « mascarade » politique provoquant bien de l'agitation dans la communauté autochtone. En effet, si certains, faussement circonspects, se posent des questions, d'autres apportent des réponses qui mettent en lumière une certaine réalité, à savoir que l'indépendance ne modifiera en aucun cas les rapports des dominés aux dominants établis depuis des décennies voire des siècles entre les Blancs et les Noirs :

> *Alors, comme ça, les rois nègres vont devenir indépendants demain à minuit ? lance le premier meneur de jeu.*
> *La belle affaire, raille une voix, comment feront-ils avancer cet étrange attelage tiré par leur paresse, leur imprévoyance, leur prodigalité et leur ignorance ?*
> *Comme vous dites, reprend le meneur de jeu, c'est du tout cuit. On n'attendra même pas que l'encre de la signature des instruments de l'indépendance soit sèche pour qu'ils commencent à s'entre-bouffer.*
> *Une régalade en Luluas et Balubas, on a vu ça depuis six mois au Congo de ce fou de Lumumba, sale communiste. Pour ne pas courir le risque de perdre son rôti, on le mangera tout cru.*
> […]
> *Si vous voulez mon avis, poursuit le meneur de jeu, tout le mal vient de ce mot liberté, et de la jactance qu'il y a autour. Le fils au Bon Dieu, il disait : n'aboulez pas vos diams ou votre or à ces cochons sauvages, car ils n'en connaissent pas la valeur. Alors, pour ces types, vous comprenez ? La liberté, ils voyaient ce que c'était entre patron et serviteur. La liberté de mon boy, c'est de recevoir mon 42 au cul et de la boucler.*
> […]
> *Je vous fiche mon billet-retour que ça chauffera demain, prétend un consommateur qui a la réputation d'être bien renseigné d'habitude, les types de la plaine râlent tant que c'en est inquiétant. Ils disent que c'est à eux, et pas aux autres, de commander le pays.*
> *Les gens des hauts plateaux ne se laisseront pas baiser, je vous le dis, affirme un troisième meneur de jeu, depuis trois ans ou presque qu'ils ont le volant en mains, ils tiennent à faire un bout de conduite pendant quelque temps. Et ils sont organisés, vous pouvez me croire. La police est contrôlée par des types à eux à fond. Laissez-moi vous dire qu'aucun adjudant ne viendra cochonner ce pays, comme disait ce général Cambronne belge au pays de ce fou à lunette qui a été heureusement chassé du pouvoir.*[531]

[530] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 54.
[531] *Ibid.*, p. 71-73.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Les mots de fin de cet extrait montrent bien que la post-colonisation a été pensée dans les moindres détails et qu'il n'est point concevable pour ces hommes blancs racistes et imbus d'un sentiment de supériorité que cette indépendance, cette « *grande pagaille*[532] », vienne altérer leur hégémonie et toute-puissance sur « *ces grands enfants*[533] ». Dès lors, la stratégie du « diviser pour mieux régner » est celle employée par le colon qui compte s'appuyer sur les dissensions intestines entre « *les types de la plaine* » et « *les gens des hauts plateaux* » pour préserver leurs privilèges. On soulignera d'ailleurs que dans la communauté blanche du Pays des palmiers, certains se réjouissent de la réussite du système néo-colonial à venir dans la mesure où elle leur assurera un ascendant sur les Noirs africains, même après les indépendances. Il leur sera même possible de faire usage de la force dans certains cas. En effet, dans la future République libre des palmiers qui sera officiellement dirigée par des autochtones, l'ancien colon sera à même de faire usage de la violence si nécessaire, car il existera manifestement un déséquilibre important entre des forces militaires étrangères et locales, comme le rappelle fièrement un personnage blanc : « *Nos troupes stationnées à Inoco ont une puissance de feu égale à plusieurs semaines, tandis que l'armée palmérienne — en cas de rouspétance — n'en aurait que pour une heure seulement à faire le coup de feu*[534]. »

La perpétuation de la situation coloniale par le biais de la politique néo-coloniale avec les mêmes contraintes et sévices moraux et matériels que peint Bemba dans son roman se présente cette fois de manière plus insidieuse. Pour l'auteur congolais, la période de la décolonisation porterait en elle tous les ferments de la tragédie de son pays et de l'Afrique post-coloniale. Dans toute son œuvre d'ailleurs, Sylvain Bemba insiste sur les divers moyens mis en œuvre par les puissances impérialistes pour vider les indépendances africaines de leur substance. Il faut comprendre que le colonisateur n'a en vérité jamais voulu laisser l'ex-colonisé africain gérer ses ressources et se développer en dehors du chemin qu'il lui a tracé. Chez Bemba, c'est le destin de tout le continent noir qui se joue, un destin tragique avec lequel doivent rompre les populations africaines.

Le destin des Noirs africains fixé par les puissances coloniales est révolu. Un destin mutilé, fait de douleurs que Sylvain Bemba à l'instar d'auteurs subsahariens comme Ahmadou Kourouma, Mongo Beti ou encore Sony Labou Tansi, pour ne citer que ces romanciers, a tenté d'exorciser. Comme ses pairs, il va mettre à nu le projet de l'ancien colonisateur, en particulier de la France, pour arriver à contrôler les richesses des territoires

[532] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 73.
[533] *Ibid.*, p. 72.
[534] *Ibid.*, p. 74.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

hier sous sa tutelle. Au tournant des années 1970 et 1980, chez Sylvain Bemba, comme chez de nombreux francophones africains, la mise en lumière de cette part d'ombre des indépendances africaines est assumée par des personnages, historiques ou imaginaires, aux horizons d'attente pluriels. La tétralogie romanesque bembienne joue de ce fait la fonction édifiante et émancipatrice dont parle Paul Ricœur :

> *S'il est vrai qu'une des fonctions de la fiction, mêlée à l'histoire, est de libérer rétrospectivement certaines possibilités non effectuées du passé historique, c'est à la faveur de son caractère quasi historique que la fiction elle-même peut exercer après coup sa fonction libératrice. Le quasi-passé de la fiction devient ainsi un détecteur des possibilités enfouies dans le passé effectif.*[535]

Le drame du Noir africain est inhérent à la tourmente de l'esclavage et de la colonisation, et aujourd'hui à celle du néo-colonialisme. Le tragique dans le roman bembien répond donc à un objectif clair et précis : amener les siens à sortir de l'afro-pessimisme, de l'« afro-résignation », afin de s'engager sur la voie du développement et de la liberté malgré toutes les embûches et quand bien même un sombre avenir leur a été préparé.

II.2.3. La Lutte libératrice

Le tragique dans le roman de Sylvain Bemba, contrairement à ce que l'on peut croire, vise d'abord et avant tout à amener le Noir africain à poursuivre le combat pour sa libération, pour le développement matériel et l'essor économique de son pays en se passant de toute assistance ou mise sous relation avec une quelconque puissance occidentale. En effet, si des héros comme King Yaya, André Grenard ou encore Fabrice M'Pfum (au niveau de la tétralogie romanesque de l'auteur congolais) semblent avoir échoué, bien que l'auteur leur ait fait remporter la bataille idéologique, c'est bien parce qu'ils n'ont pas su allier exigence politique et réalité collective.

Le zèle et la sincérité des *leaders* noirs africains des luttes contre le colonialisme et le néo-colonialisme sont légitimes, mais ne sauraient pour Sylvain Bemba être les seuls fondements d'une action politique qui, vu le passé de l'Afrique, requiert un véritable contact avec le réel, quelques accommodements, mais surtout d'habiles combinaisons. La pureté en politique est une illusion et Jean-Paul Sartre l'a clairement indiqué avec sa pièce *Les Mains sales*, précisément à travers l'itinéraire de son héros idéaliste Hugo Barine, jeune intellectuel bourgeois ayant épousé la cause communiste[536].

---

[535] Paul Ricœur, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 346-347.

[536] « *HOEDERER.* – […] *Ce n'est pas en refusant de mentir que nous abolirons le mensonge : c'est en usant de tous les moyens pour supprimer les classes.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Les romans de notre corpus mettent en scène des héros exaltés et fiers dont les actions sont bien plus guidées par l'enthousiasme du moment que par de véritables calculs et stratégies politiques. Par conséquent, même lorsque leurs prises de position et leur résolution restent cohérentes avec les principes qu'ils se sont fixés dès le début de leur combat, celles-ci n'en demeurent pas moins idéalistes, voire livresques. Les idéaux de liberté et de dignité qu'ils défendent et qu'incarnent les héros bembiens sont nobles, mais les méthodes utilisées pour leur donner corps ne conviennent pas très souvent à la difficulté de la tâche.

À travers l'évolution politique des héros littéraires de Bemba, on comprend qu'il serait plus que judicieux que le *leader* africain investisse suffisamment de temps dans l'édification politique et intellectuelle des masses populaires très souvent incultes. Un travail en amont qui lui permettra par la suite de les solliciter pour des combats à venir. Ne dit-on pas que la force du nombre est le plus durable ? L'incapacité des populations africaines à saisir les enjeux finaux de la vision politique de leurs *leaders* aboutit très souvent des fins tragiques d'entreprises révolutionnaires. Car c'est en étant en phase avec le peuple que les intellectuels et *leaders* africains engagés pourront mener des luttes libératrices victorieuses et pérennes.

Sylvain Bemba est un romancier de la mémoire blessée des Noirs africains. Son intention didactique condamne son héros à une mort certaine lequel s'efforce de s'affirmer comme un authentique révolutionnaire. Toutefois, malgré la disparition physique de ce personnage qui reste un Africain révolté, vont lui survivre ses idées qui deviennent alors une source de salut pour ses frères opprimés et pour les générations à venir. Pour avoir brisé le mythe de l'homme blanc colonisateur et tenter de conduire le peuple à la connaissance de lui-même, le héros bembien accède à la transcendance et devient un mythe créateur d'espoir, un mythe (de) pêcheur d'âmes. Cependant Sylvain Bemba critique la passion et le manque de

---

HUGO. – Tous les moyens ne sont pas bons.
HOEDERER. – Alors, de quel droit condamnez-vous la politique du Régent ? il a déclaré la guerre à l'URSS parce que c'était le moyen le plus efficace de sauvegarder l'indépendance nationale.
HOEDERER. – Est-ce que tu t'imagines que je la condamne ? Il a fait ce que n'importe quel type de sa caste aurait fait sa place. Nous ne luttons ni contre des hommes ni contre une politique mais contre la classe qui produit cette politique et ces hommes.
HUGO. - Et le meilleur moyen que vous ayez trouvé pour lutter contre elle, c'est de lui offrir de partager le pouvoir avec vous ?
HOEDERER. — Parfaitement. Aujourd'hui, c'est le meilleur moyen. (Un temps) Comme tu tiens à ta pureté, mon petit gars ! Comme tu as peur de salir les mains. Eh bien, reste pur ! À quoi cela servirait-il et pourquoi viens-tu parmi nous ? La pureté, c'est une idée de fakir et de moine. Vous autres, les intellectuels, les anarchistes bourgeois, vous en tirez prétexte pour ne rien faire. Ne rien faire rester immobile, serrer les coudes contre le corps, porter des gants. Moi j'ai les mains sales. Jusqu'aux coudes. Je les ai plongées dans la merde et dans le sang. Et puis après ? Est-ce que tu t'imagines qu'on peut gouverner innocemment ? », Jean-Paul Sartre, *Les Mains sales*, Paris, (*Les Temps Modernes*, 1948), Gallimard, coll. « Folio », 1971, p. 198.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

modération caractéristiques des *leaders* politiques noirs africains engagés dans la défense de la dignité et de l'émancipation de leurs peuples. Par ailleurs, quand on songe à l'instabilité politique que connaît le Congo depuis sa révolution de 1963, on conçoit aisément que ce dernier veuille inculquer aux dirigeants politiques de son pays la notion d'*étape* dans la (re)construction nationale. Dans un autre sens, à la nouvelle génération d'intellectuels engagés dans la lutte contre l'impérialisme occidental, le romancier propose d'aller tout en douceur, mais sûrement, en procédant objectif par objectif, et en s'assurant d'avoir le soutien indéfectible du peuple. À la classe dirigeante, c'est plutôt une mise en garde qu'il adresse, contre sa tentation de se métamorphoser en avatar du colonialisme, car ce comportement ferait se lever le peuple contre ce qu'il a condamné chez le colon. L'erreur n'est en effet plus permise si l'Afrique noire indépendante veut sortir du sous-développement. Et pour cela, il faut des repères historiques. C'est pourquoi le romancier congolais célèbre les grandes figures du continent qui, dans un premier mouvement de révolte, se sont montrées dignes d'être les portes-flambeaux de leurs peuples respectifs et partant de toute l'Afrique. La notoriété qu'elles ont acquise pendant les luttes d'émancipation et leur héroïsme leur valent cette immortalité dynamique dont elles bénéficient dans les textes des intellectuels et hommes de lettres africains.

Les pièces théâtres de Sylvain Bemba comme ses romans sont porteurs d'une idéologie qui témoigne de sa vision et de son rêve pour l'Afrique. Par son art et à travers ses œuvres de fiction, celui-ci invite à tirer les leçons des erreurs du passé afin de prendre un nouveau départ avec sérénité et assurance. Pour sortir du sous-développement, le Noir africain doit prendre en compte les vérités historiques revisitées par Bemba dans ses écrits afin d'en tirer ces leçons qui pourraient aider au bond qualitatif qu'étaient censés réaliser les États subsahariens au lendemain des indépendances.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Chapitre II : L'Esthétique littéraire de Sylvain Bemba

L'esthétique est associée à l'idée du beau et de la beauté, elle en est la quête. Certains parlent de belles fleurs, de belles maisons ou de belles voitures quand d'autres, pour qualifier des œuvres de l'esprit, emploient des expressions comme beau poème, beau roman, belle pièce de théâtre ou encore belle œuvre picturale. Même lorsque l'affectent les notions de relativité et de subjectivité, l'esthétique est souvent tributaire d'un conformisme auquel l'on obéit de façon systématique et inconsciente[537]. Pour Pierre Bourdieu, « [l]*es productions symboliques doivent* […] *leurs propriétés les plus spécifiques aux conditions sociales de leur production et, plus précisément, à la position du producteur dans le champ de production*[538] ». Dès lors, l'esthétisation d'une création scripturale resterait donc conditionnée à un certain nombre de facteurs extra-littéraires.

Chaque milieu social fonctionne suivant un principe d'échange continu de capitaux culturels, économiques et symboliques. Il résulte de cet échange des rapports de domination et de subordination entre les « agents » (artiste, éditeurs, critiques, public) qui y participent. Ceux-ci évoluent en effet dans un réseau d'interdépendances et de relations hiérarchisées à l'intérieur d'un champ. En analysant le champ littéraire français de la seconde moitié du XIXe siècle caractérisé par une relative autonomisation de la littérature, le sociologue français relève des circonstances qui autorisent une hiérarchisation de l'espace littéraire de façon générale. Sous Napoléon III par exemple il est question d'un champ politique qui, ne faisant qu'un avec le champ de pouvoir, influence jusqu'à l'intérieur du champ littéraire, l'édition et la presse. Ce processus se manifeste dans les formes des stratégies éditoriales et promotionnelles des œuvres et des journaux durant cette période où toute production littéraire est soumise à la « censure royale » qui est « *située avant toute diffusion sur le courant qui va de l'auteur au public, elle fonctionne à la façon d'un filtre, chargé d'arrêter au passage les écrits jugés nocifs selon des normes fixées par le seul pouvoir dont il émane*[539] ».

Aujourd'hui encore, bien que dotés d'un certain capital symbolique, les écrivains à l'intérieur de la « *République mondiale des lettres* » en tant qu'agents du champ de production culturelle ne sont pas tout à fait autonomes vis-à-vis des maisons d'édition. À l'intérieur du

---

[537] « *Nos pratiques culturelles et nos intérêts esthétiques ne sont pas toujours dénués de conformisme. Nous n'apprécions pas toujours l'art selon les critères qui lui sont propres, mais en réponse à des prescriptions agissant le plus souvent de manière implicite par le biais d'une intimité plus ou moins grande avec les références symboliques d'un milieu, celui auquel nous appartenons ou auquel nous voudrions appartenir* », Emmanuelle Glon, « L'Objectivité de l'art à l'épreuve du goût. Démocratisation culturelle, éclectisme et esthétique populaire », in *Raisons politiques*, Presses de Sciences Po, n° 55, 2014, p. 62.

[538] Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p. 169.

[539] Madeleine Cerf, « La Censure Royale à la fin du dix-huitième siècle », *Communications*, 9, 1967, p. 3.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

champ de production de la littérature, celles-ci sont sans conteste détentrices d'un pouvoir en ce sens que « [l']*idéologie de la création, qui fait de l'auteur le principe premier et dernier de la valeur de l'œuvre, dissimule que le commerçant d'art (marchand de tableaux, éditeur, etc.) est inséparablement celui qui exploite le travail du "créateur" en faisant commerce du sacré*[540] ». Toutefois, selon Pierre Bourdieu, il impératif de distinguer deux types d'éditeurs. Il y a d'une part ceux qui s'inscrivent dans le « *sous-champ de production restreinte* […] *qui ne reconnaît que le principe de légitimité spécifique* […] *assuré par la reconnaissance de leurs pairs, indice présumé d'une consécration durable*[541] ». L'objectif principal pour ces maisons d'édition est la découverte de classiques, c'est-à-dire d'œuvres littéraires qui, sur plusieurs années, assurent une valeur culturelle et un certain prestige. De l'autre, il y a celles qui se mettent du côté du « *"sous-champ de grande production" voué et dévoué au marché et au profit économique*[542] » ne percevant le livre, avant tout, que comme un produit commercial qui, par la suite pourrait évidemment leur apporter le prestige et l'autorité, statut sans lequel il leur serait impossible de s'assurer une place importante dans l'univers des Lettres et, au pire des cas, les contraindrait à disparaître. Finalement, dans un cas comme dans l'autre, il est impératif pour l'éditeur d'obtenir un capital symbolique :

> […] *la seule accumulation légitime, pour l'auteur comme pour le critique, pour le marchand de tableaux comme pour l'éditeur ou le directeur de théâtre,* […] *à se faire un nom, un nom connu et reconnu, capital de consécration impliquant le pouvoir de consacrer, des objets (c'est l'effet de griffe ou de signature) ou des personnes (par la publication, l'exposition, etc.), donc de donner valeur, et tirer les profits de cette opération.*[543]

On peut très clairement, à la lumière de ce qui précède, identifier la stratégie adoptée par les maisons d'édition qui ont publié les œuvres qui constituent le corpus de cette étude, notamment ORTF-DAEC/collection « Répertoire théâtral africain », Pierre Jean Oswald/collection théâtre africain, CLE/collection « théâtre », NEA (les Nouvelles Éditions Africaines), Présence Africaine/collection « écrits », L'Harmattan/collection « Encres noires » et Hatier/Collection Monde noir[544]. Pour chacune d'elles, il n'a certainement pas été question d'avoir des ouvrages susceptibles d'être primés et d'obtenir un succès commercial immédiat en éditant de jeunes écrivains originaires d'Afrique subsaharienne inconnus sur l'échiquier

[540] Pierre Bourdieu, « La Production de la croyance », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, 1977, p. 5-6.
[541] Pierre Bourdieu, « Le Champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 7-8.
[542] *Ibid.*, p. 8.
[543] Pierre Bourdieu, « La Production de la croyance », in *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 13, art. cit., p. 5.
[544] Julien Hage, « Les littératures francophones d'Afrique noire à la conquête de l'édition française (1914-1974) », in *Gradhiva*, n°10, 2009, p. 80-105.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

international, auteurs qui plus est de textes politiquement engagés contre le néo-colonialisme et l'impérialisme occidental. Ces maisons d'édition semblent avoir destiné les productions littéraires de Bemba et de bien d'autres à un lectorat cible afin de remplir une mission ponctuelle et de jouir éventuellement d'une consécration ultérieure. Dans cette perspective, si l'écrivain, en toute connaissance de cause, envoie son manuscrit à des éditeurs, il les sélectionne en fonction de ses objectifs et des valeurs dont il se fait le porte-voix. En effet, pour Jacques Dubois :

> […] *l'écrivain n'est pas seulement soumis aux producteurs ; il est lui-même* […] *un producteur de caractère intellectuel, voué à introduire dans l'univers social des thèmes, des formes, des symboles, des discours. Il transforme un certain matériau et sa pratique agit sur le réel. On peut donc dire que, dans le rapport écrivain-éditeur, deux formes de production tentent de s'ajuster l'une à l'autre et y parviennent tant bien que mal*.[545]

Ainsi, même s'il reste « dominé » par les réalités du marché de l'art et les détenteurs du pouvoir politique et économique[546], l'écrivain, quel que soit l'espace littéraire dans lequel il évolue et les pressions qui sur lui s'exercent, arrive à associer à ses créations des valeurs inhérentes à la conjoncture socio-politique de son époque. Dans sa *Poétique des valeurs*, Vincent Jouve note, à cet effet, que sont transférées dans l'œuvre littéraire et suivant des « *circuits textuels de transmission* » trois valeurs complémentaires : la valeur artistique (qui est d'ordre esthétique et qui relève du texte), la valeur morale (qui est d'ordre éthique) et la valeur cognitive (qui met en jeu des savoirs transmis par le texte)[547]. Si, dans le premier mouvement de la présente partie de notre thèse, il a été accordé un intérêt particulier aux manifestions des deux dernières valeurs citées au sein du notre corpus d'étude, il nous paraît désormais indispensable de questionner la valeur artistique de l'œuvre littéraire bembienne. Au demeurant, il n'est pas inintéressant de rappeler le fort intérêt depuis plusieurs années de l'approche des textes et de la forme des œuvres dans le champ des études littéraires francophones. Ainsi, en ce qui concerne l'esthétique des œuvres littéraires africaines qui, ici, nous intéressent, G. A. Warner dans un article émet la réflexion suivante :

> *On a souvent répété que, dans le contexte traditionnel africain, la notion d'art pour l'art n'existe pas, l'art devant être avant tout fonctionnel.* […] *Ainsi, la notion d'esthétique*

[545] Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, coll. « Dossier media », 1986, p. 86.
[546] Les écrivains représentent « *une fraction dominée de la classe dominante* », Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris, Minuit, 1987, p. 172.
[547] Patrick Voisin, « Prolégomènes : la question de la valeur », in *La Valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 14.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *devrait être étendue pour inclure l'élément fonctionnel et en matière de littérature, l'élément fonctionnel serait donc inséparable de l'esthétique*.[548]

C'est une suggestion qui semble avoir été bien prise en compte par les critiques des littératures francophones africaines dès le début des années 1980 quand elle paraît être, pour les écrivains en question, un simple rappel de ce qu'a toujours été leur littérature : une écriture née dans un contexte de domination avant de se transformer en instrument de lutte pour la libération, l'esthétique étant au service de l'éthique, et ce, avant, pendant et bien après les indépendances. En effet, comme *Le Soleil des indépendances* de l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma ou *Le Devoir de violence* du Malien Yambo Ouologuem parus tous les deux en 1968, de plus en plus d'œuvres à partir des années 1970 se distinguent par la forme de leur satire, de leur humour et de leur ironie. Celles-ci étincèlent surtout par leur façon ingénieuse d'ausculter par un véritable travail sur l'écriture le fait colonial, la décolonisation, les indépendances des pays africains et tous les maux postcoloniaux.

Au Congo, Sylvain Bemba a, avec des écrivains comme Guy Menga, Antoine Letembet-Ambily, Tchicaya U Tam'si, Henri Lopes et Sony Labou Tansi, pour ne citer que ces quelques polygraphes, fait partie de ces auteurs qui, au début des années 1970, recourent au théâtre en y renouvelant le drame avant, une décennie plus tard, de récidiver au niveau du roman grâce des « *innovations* [qui] *ont fortement amélioré l'image et contribué à anéantir les* a priori *d'un certain barbarisme sur la littérature africaine post-coloniale*[549] ». Du reste, il convient de souligner que la spécificité de la plume bembienne tient du fait que dans son roman comme dans son théâtre l'auteur des *Rêves portatifs* use de nombreuses données mythologiques, historiques, sociales et politiques, ainsi que l'explicite Hal Wylie :

> *On trouve chez cet auteur* [Sylvain Bemba] *un mélange tout à fait original d'une écriture des plus modernes, des concepts psychologiques et sociologiques complexes, d'éléments pris dans la tradition, la légende, l'histoire tribale et la religion africaines. Le côté surnaturel de la tradition s'entremêle à la fantaisie et à la science-fiction modernes dans le style du « réalisme merveilleux » du Tiers Monde, ce qui permet d'aller au plus profond de la double identité.*[550]

S'il est patent que Sylvain Bemba a donné pleine mesure de son talent en exploitant tous les éléments relevés par Hal Wylie dans l'élaboration de ces œuvres dramatiques comme romanesques, nous voulons pour cette même raison nous attarder sur les fondements

[548] G. A. Warner, « Le Dilemme esthétique du théâtre négro-africain francophone », in *Présence Africaine*, n° 23, automne 1981, p. 119.
[549] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, *op. cit*., p. 241.
[550] Hal Wylie cité par Philippe Makita, « Réception critique de l'œuvre de Sylvain Bemba », in *Sylvain Bemba. L'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 304-305.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

esthétiques de son écriture et répondre aux questions suivantes : l'écrivain engagé Sylvain Bemba a-t-il une véritable intention esthétique au moment où il crée ses œuvres littéraires ? Cette esthétique est-elle capable de produire un effet sur le lecteur ? L'écriture du dramaturge de *L'Enfer, c'est Orféo* et du romancier des *Rêves portatifs* peut-elle aujourd'hui encore susciter un quelconque sentiment chez le lecteur ?

Le principal enjeu de ce chapitre sera donc de voir comment Bemba, dramaturge puis romancier, à travers les trois pièces de théâtre et les quatre romans du corpus, expressions littéraires de son engagement social et politique, déploie son génie scriptural. Ainsi, près d'un quart de siècle après sa mort, nous pourrons apprécier et faire apprécier à sa juste valeur tout le travail d'écriture déployé par cet écrivain subsaharien.

I. La Dramaturgie bembienne

L'esthétique dramatique chez Bemba n'échappe pas à cette polyphonie et variété de la parole redéployée qui caractérise toute l'esthétique contemporaine[551]. La forme de son écriture théâtrale est en partie l'expression de sa personnalité plurielle de Subsaharien né au Congo, colonisé par la France, formé à l'école coloniale et nourri à la culture africaine et européenne. Les sources de son art sont multiples et diverses : le Congo, l'Afrique, l'Occident, la mythologie traditionnelle et moderne, l'histoire, la musique, la technologie, les sciences, etc. Homme de culture, amoureux des arts en général et de la littérature en particulier, Sylvain Bemba a enrichi son écriture dramatique en s'inspirant de l'esthétique des tragédies antiques, mais aussi des esthétiques classique, romantique, brechtienne et africaine. On peut dire qu'il en a tiré les ressources nécessaires à l'épanouissement de son imaginaire et à la « formalisation » de sa dramaturgie.

Avec un théâtre épique au niveau duquel le lecteur-spectateur averti peut tout de suite reconnaître l'influence de Brecht ou encore une écriture théâtrale sur le modèle de la tragédie eschyléenne à l'image d'une pièce comme *L'Enfer, c'est Orféo* qui réactualise le mythe d'Orphée[552], Sylvain Bemba donne la preuve qu'il a assimilé ces diverses écritures dramatiques dans ce qui les singularise. Pourtant, sans tomber dans l'homochromie, il a réussi à produire une esthétique dont les traits distinctifs sont ceux d'un métissage culturel acquis

[551] Catherine Naugrette, *Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan/HER, 2000, p. 41.

[552] « *Comme le prénom de son héros le laisse supposer, l'auteur a su donner une dimension supplémentaire à son œuvre en jouant sur le mythe d'Orphée réactualisé, notamment grâce au recours à la poétique des éléments, chère à Bachelard, avec cette hantise du feu qui se manifeste dans les Rêves d'Orféo : feu infernal, destructeur, de la débauche qui ruine l'âme du héros, dans la première ; feu purificateur, feu de l'action, feu des combats où il se régénère dans la seconde partie.* », Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit*., p. 122-123.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

grâce à une curiosité et à une ardeur à la lecture qui lui permit d'aller à la découverte d'autres mondes et d'autres approches scripturales. Aussi sa dramaturgie tient-elle à la fois de l'Afrique et plus particulièrement du Congo, mais aussi de l'Occident d'où il a puisé une part de sa culture du fait de la colonisation et de l'imposition de la langue française à son peuple.

L'écriture dramatique chez Bemba laisse donc entrevoir la personnalité d'un « *homme de Synthèse*[553] » qui ne cherche pas seulement à ramener la stabilité, mais à modifier le Congo post-colonial et par contiguïté l'Afrique subsaharienne. Il s'agit là d'une visée politico-sociale à long terme. À court terme, l'auteur brazzavillois ambitionne, de produire des textes dramatiques, dont les formes, avant tout, lui permettrait dans l'immédiat de toucher le cœur et l'âme du plus grand nombre de ses contemporains congolais et africains.

I.1. Sylvain Bemba, le « ndzïmi » sous la peau du dramaturge

Le théâtre de Sylvain Bemba prend racine en Afrique noire et est profondément ancré dans le patrimoine culturel congolais, ainsi que l'auteur lui-même l'a précisé lors d'un entretien repris dans les numéros 92 et 93 de la revue *Notre Librairie* :

> *Nous n'écririons pas, s'il n'y avait pas cet héritage culturel qui vient de très loin, dans lequel tous les créateurs puisent leurs images, leurs formes. Que nous le voulions ou pas, que nous en soyons ou non, il y a une immense caisse d'épargne dont les trésors sont inépuisables. Il suffit de savoir écouter, toucher, voir. Et puis, il y a l'exemple des aînés. Chez nous, le doyen Jean Malonga à travers toute son œuvre.*[554]

Le choix de l'enracinement de son écriture, on peut le dire, est surtout inhérent à la prise de conscience chez l'auteur brazzavillois de son aliénation qui est aussi celle de tous les Noirs africains. « *En Afrique* [rappelle-t-il]*, certains de nos sanctuaires culturels se sont retrouvés cul par-dessus tête, entraînant ainsi ce chambardement spirituel dont les séquelles subsistent de nos jours*[555]. » Ainsi, son écriture théâtrale, à l'instar de celle de nombre d'écrivains subsahariens des années 1970-1980, fait partie intégrante des moyens dont il se dote pour mener à bien le projet de désaliénation du Noir africain en situation de crise néo-coloniale après les indépendances. Comme ses contemporains et pairs, Sylvain Bemba compte de cette façon participer à l'émancipation des peuples africains et faire sonner le glas de l'asservissement moral en intégrant dans son théâtre l'héritage culturel endogène dont il dispose.

---

[553] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien, art. cit.*, p. 15.
[554] Sylvain Bemba dans « Les *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba. Entretien avec Sylvain, propos recueillis par Marie-Léontine Tsibinda », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 10.
[555] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 7.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Si « *tout acte littéraire authentique se veut, rupture avec une situation donnée jugée inacceptable et affirmation d'autre chose* » de sorte qu'il « *est nécessairement l'expression d'une révolte*[556] », comme le soutient Jacques Chevrier, l'écriture théâtrale de Sylvain Bemba comme celle des auteurs africains de sa génération se veut un acte de révolté voire de révolution[557] dont la spécificité est de puiser tant dans les techniques d'expression de la tradition orale africaine que dans l'héritage littéraire occidentale[558]. D'où le dispositif dramaturgique bembien qui, comme nous le verrons tout au long de cette sous-partie, confère aux pièces de l'auteur congolais un fond et une forme tout particuliers.

Le lecteur-spectateur ou le chercheur en littérature devant une pièce de théâtre de Sylvain Bemba, est d'emblée saisis par la fusion des genres et des moyens artistiques qui s'y manifestent. En effet, l'auteur congolais fait se côtoyer sérieux et bouffonnerie, narration et action ou encore langue française soutenus et « *petit-nègre* », mythes et réalités d'Afrique et d'ailleurs, etc. En pleine post-colonisation et conscient de sa responsabilité politique d'écrivain[559], Bemba se livre de cette façon à des tentatives de novation scripturale motivées par un objectif, notamment celui de transmettre son message et sa vision d'émancipation pour l'Afrique au plus grand nombre possible de ses contemporains.

Au lendemain des indépendances, « [l]'option politique du Congo recommande un développement endogène. Et la tradition se trouve donc être l'un des moyens de cette politique[560] ». Cette entreprise politico-culturelle de sauvegarde de « la tradition face à l'agression culturelle de l'Occident qui la menace de mort[561] » explique en partie que Bemba se soit mis très tôt à écrire des pièces de théâtre en s'inspirant des techniques d'expression de

---

556 Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 174.

557 « *La révolution ne se fait pas sur la place publique, pour l'écrivain... Je crois que la participation de l'écrivain, puisqu'il s'adresse chaque fois, individuellement, à la personne, c'est individuellement qu'il doit atteindre la personne dans son tréfonds, dans sa plus stricte intimité, et s'il y arrive et qu'il lui a été possible d'atteindre une seule intimité, il a fait une très grande œuvre... Je pense que l'écrivain que je pourrais être militerait plutôt pour trouver l'intimité la plus stricte auprès de deux cents lecteurs et leur communiquer ce que je pense être le message, plutôt que d'aller le dire sur une place publique*…», Tchicaya U Tam'si cité par Jaques Chevrier, « L'Itinéraire de la contestation en Afrique noire », in *Le Monde diplomatique*, n° 254, Mai 1975, p. 24.

558 « *Les écrivains congolais qui vivent sous la double influence de la double influence de la culture traditionnelle et de la culture occidentale reproduisent dans leurs œuvres leur conflit intérieur.* » Gervais Boungou-Poati, « Apport de la tradition orale à la littérature d'expression française », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 65.

559 « […] *Prise de conscience, chez l'écrivain, de sa responsabilité politique et de la nécessité impérative de prendre la parole dans une situation de crise*. », Jean-Claude Mühlethaler, « Une génération d'écrivains 'embarqués' : Le règne de Charles VI ou la naissance de l'engagement littéraire », in *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Jean Kaempfer, Sonya Florey et Jérôme Meizoz (dirs.), Lausanne, Éditions Antipodes, 2006, p. 19.

560 Gervais Boungou-Poati, « Apport de la tradition orale à la littérature d'expression française », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 68.

561 *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

la littérature orale africaine et congolaise. Ce choix scriptural et artistique de l'ensemble des membres de la phratrie congolaise, l'auteur brazzavillois va le justifier dans l'un de ses articles : « Se sentant en parfaite complicité avec les conteurs traditionnels qui sont leurs confrères [écrit-il] les écrivains congolais savent qu'une partie de leur imaginaire baigne dans la littérature orale où ils ont puisé souvent leurs thèmes et même les procédés narratifs[562]. » On comprend que tous les membres, sans exception, de la phratrie des écrivains congolais prennent des libertés esthétiques et thématiques vis-à-vis des canons de la littérature française qu'ils remodèlent selon les valeurs locales et les enjeux sociaux et politiques de leur époque. Pour Bemba qui alors fait de l'écriture théâtrale son principal canal d'expression, il va s'agir de créer une réelle intimité avec un public local profane, politiquement et culturellement aliéné, « dans une sorte d'immédiateté de l'échange, un peu à la façon dont un orateur galvanise son audience ou la rallie à la cause qu'il défend[563] ».

Sylvain Bemba, dès la fin des années 1960 va s'inscrire dans une démarche systématique de réappropriation de la tradition orale et de désaliénation des populations congolaises et africaines[564]. Afin de pérenniser certaines valeurs traditionnelles dont la disparition détruirait définitivement l'ancien colonisé subsaharien, celui-ci valorise dès ses premières pièces de théâtre le substrat du patrimoine culturel mis en veille dans la conscience des populations noires africaines. L'idée d'amnésie générale et complète, de « *menace permanente de génocide culturel*[565] » qui guette l'Afrique noire indépendante du fait de l'esclavage et de la colonisation, s'effondrerait, ou serait mise à mal, grâce à la configuration discursive et dramaturgique de son théâtre. D'ailleurs, pour Caya Makhélé :

> *Le théâtre est sans contexte pour Sylvain Bemba, le retour nocturne de la communauté autour du feu, remplacé par les projecteurs. C'est le retour de la communion. Par le personnage principal, cette communauté évacue ses angoisses, devient un personnage collectif et social le temps d'une représentation à travers une identité culturelle*.[566]

---

[562] Sylvain Bemba, « Pourquoi écrivons-nous en français ? », in *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 72.
[563] Benoît Denis, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 79.
[564] « *Pour ces pionniers, cela passait bien sûr par une nécessaire prise de parole, c'est-à-dire par la démonstration des potentialités et des talents que l'opinion coloniales moyenne déniait aux "indigènes" maintenus sous sa tutelle. Mais il leur incombait en outre de réhabiliter aux yeux de leur propre communauté une civilisation en laquelle beaucoup d'Africains avaient cessé de croire. La colonisation avait eu pour conséquence – du moins tendanciellement – de substituer aux rapports lignagers le libre-échange de la force du travail, suscitant de ce fait la croissance rapide des centres urbains et l'exode rural. Ces citadins de fraîche date, coupés de leurs racines, fascinés par un mode de vie se présentant volontiers comme étant le seul susceptible d'apporter au plus grand nombre confort et bien-être, étaient devenus étrangers et à leur vision du monde* », Jean-Michel Devésa, « Jean Malonga ou le roman de l'enracinement », in *Jean Malonga. Écrivain congolais (1907-1985)*, Mukala Kadima-Nzuji (dir.), Paris, L'Harmattan, 1994, p. 25.
[565] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 8.
[566] Caya Makhélé, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 98.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

De ce qui apparaît ici comme un constat, il ressort clairement que le théâtre produit par Bemba se rapproche du point de vue des enjeux qui le sous-tendent du conte africain, narré par le griot, généralement à la tombée de la nuit, d'où l'image de « *la communauté autour du feu* » utilisé par Caya Makhélé dans son analyse.

Comme Jean Malonga, doyen de la littérature congolaise écrite en langue française, auteur engagé et exécuteur testamentaire de la tradition[567], Sylvain Bemba trempe sa plume dans « *le gisement inépuisable de la tradition orale*[568] » et en imprègne ses pièces les unes après les autres. En effet, l'esthétique théâtrale de l'écrivain comme toute son œuvre littéraire est celle d'un homme de culture révolté ayant une conscience aiguë de la nécessité de concilier l'enracinement dans le terroir et l'ouverture raisonnable aux expressions littéraires occidentales. Ainsi, le besoin de transmettre et d'actualiser les valeurs socio-culturelles traditionnelles congolaises et africaines le conduit à adopter une forme de narration dramatique très proche la littérature orale produite par le « *ndzïmi*[569] » en plein « *mbongi*[570] ».

I.1.1. Usage du discours métaphorique, des « pensées savantes » et des expressions du terroir

Pour Ngampika-MPeret et Sam'Ovhey-Panquima, le ndzïmi, « *individu au-dessus de la mêlée*, […] *incarne l'éducateur du peuple, et participe de ce fait à la formation culturelle de celui-ci*[571] ». Autrement dit, ce griot bantou occupe une place de choix dans l'organigramme de la société traditionnelle congolaise et remplit généralement la fonction d'instructeur culturel. Ainsi, dépositaire des valeurs coutumières, ce « *personnage important,*

---

[567] « *Je suis un griot et qui dit griot dit inévitablement, fantasme, imaginaire. C'est pourquoi j'ai toujours insisté et soutenu que je n'étais pas un écrivain orthodoxe soumis aux règles littéraires occidentales. Je suis resté un disciple des maître de l'oralité. L'imaginaire, le fantasme ou le fantastique sont des constantes chez les sages d'Afrique. J'ai toujours cherché à demeurer fidèle à leur philosophie*.», Jean Malonga dans Caya Makhélé, « L'Exécuteur testamentaire de la tradition », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 80.

[568] Sylvain Bemba, « Rapport de mission à Jean Malonga sur les chemins de la création Congo-Océan », in *Moi, Congo ou les rêveurs de la souveraineté*, Marie-Léontine Tsibinda (dir.), Paris, BAJAG-MERI, 2000, p. 76.

[569] « *Ndzïmi est un terme téké dont il est difficile de trouver d'équivalent en français. Certains hommes de lettres congolais ont pensé au barde. Mais cela ne fait pas l'unanimité. Ainsi la faculté des lettres de l'université de Brazzaville a retenu le terme local, ce qui a pour avantage de préserver la spécificité de cet homme (ou femme, car il y a des griots dans les deux sexes) aux dimensions multiples. Dans la société tékée, le ndzïmi apparaît comme un artiste complet doté d'un savoir d'érudit. Son art consiste à explorer le passé des aïeux d'une personnalité dont il chante les louanges ou raconte les exploits des ancêtres. De ce fait, le ndzïmi est à la fois historien, chroniqueur et généalogiste. Mais il est aussi poète, éducateur, voire moraliste à certains moments ou encore juge impitoyable des faits et gestes des personnages du passé comme ceux de son époque* », J.-P. Ngampika-MPeret et G.-N. Sam'Ovhey-Panquima, « Le Ndzïmi, griot congolais », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 162.

[570] « [L]*a Place publique dans chaque village congolais* », Guy Menga, « Du mbongi à l'Alliance française », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 178.

[571] J.-P. Ngampika-MPeret et G.-N. Sam'Ovhey-Panquima, « Le Ndzïmi, griot congolais », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 164.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

voire redoutable et redouté, même par les grands chefs[572] », bien plus qu'un simple conteur, s'assure de consolider le tissu social à travers le rappel des valeurs sur lesquelles reposent les structures et les lois politiques qui régissent la vie de sa communauté. Aussi arrive-t-il à cet orateur de transmettre ses messages ou ses enseignements en insérant dans ses productions orales des formules courtes et métaphoriques puisées aux sources de la sagesse populaire. Celles-ci ont le mérite de mettre en avant voire de pérenniser le legs culturel génération après génération :

> *Le ndzïmi remplit la fonction d'éducateur grâce à ses qualités d'historien, de chroniqueur, de poète et de narrateur. Non seulement il informe, mais encore il instruit sur le passé du peuple, ses clans, ses figures de proue.*
> *À ces moments, le ndzïmi apporte aussi la distraction. Son langage imagé, allégorique et émaillé de proverbes, sentences et adages, ainsi que de paraboles, est une source intarissable de la sagesse populaire. À cet égard, il est inutile de signaler combien les contrées africaines regorgent de proverbes et adages qui ont engendré l'incontestable sagesse africaine, dispensée à l'ombre du baobab ou de quelque autre endroit de prédilection.*[573]

Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, c'est en effet avec la technicité langagière du ndzïmi que Sylvain Bemba transporte le lecteur-spectateur au cœur de l'Afrique profonde. Il le fait en insérant dans les répliques de ses personnages des paroles fortement imagées. En guise d'illustration, intéressons-nous aux propos inaccoutumés du personnage du fou dans la première moitié du prologue :

> *LE MÊME BADAUD, s'adressant ironiquement au simple d'esprit qui lance autour de lui un regard de bête traquée. – Il paraît que nous sommes à la veille de la fin du monde.*
>
> *LE FOU, qui reprend une certaine assurance. – Oui, je l'ai vu. Comme un arc-en-ciel à l'horizon, cette vision m'a éclaboussé l'esprit. Les laboureurs du fleuve sans fin sont là. Ils ont pris pied sur les côtes, et cherchent à remonter le chemin par lequel certaines tribus de cette région-ci commercent avec Ma Loango. Ce sera la fin du monde auquel nous étions jusqu'ici habitués.*
>
> *LA FOULE, s'esclaffe bruyamment. – Ah ! Ah ! Ah ! c'est trop drôle ! A-t-on jamais entendu parler de gens qui labourent le fleuve ? Propos insensés ! Et pourquoi nous parler de fin de notre monde ? Ah ! Ah ! Ah !*
>
> *LE FOU, d'une voix plus assurée. – Le peuple des hippopotames ne voulait pas écouter la vérité sortant de la bouche d'une souris, mais il était prêt à accueillir comme des apophtegmes irréfutables ce qui émanait de toute gueule, pourvu que cette dernière fût énorme. Écoutez-moi ! Je ne suis pas de ce village, ni même des villages voisins. Je suis un voyageur lancé à la lente poursuite de la sagesse à travers la route périlleuse construite par celle qui est la belle-mère de la raison. (Les rires de la foule reprennent de plus belle.) Vous savez que deux femmes ne peuvent pas se fréquenter normalement, bien*

[572] J.-P. Ngampika-MPeret et G.-N. Sam'Ovhey-Panquima, « Le Ndzïmi, griot congolais », in *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 165.
[573] *Ibid.*, p. 164.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

qu'elles vivent l'une près de l'autre : il s'agit de la belle-mère et de sa bru. Celle-là, c'est la sagesse, tandis que je vous laisse le soin de nommer celle-ci.[574]

Il est intéressant de remarquer que les répliques du fou dans cette séquence sont des discours métaphoriques autour d'un des évènements majeurs de l'histoire de l'Afrique moderne, la rencontre orageuse des civilisations européenne et subsaharienne à la fin du XIXe siècle. Il y fustige également l'incrédulité de ses contemporains et frères qui n'accordent aucun intérêt à ses avertissements. La métaphore, il importe de le préciser, est un procédé langagier employé pour imager un propos en désignant en lieu et place d'une chose ou d'une abstraction d'autres termes que ceux qui la décriraient réellement. Par exemple, la vision « surréaliste » du personnage du fou, notamment celle « *des laboureurs du fleuve sans fin* » ne décrit qu'avec un vocabulaire local, l'arrivée des navires par la mer des premiers explorateurs européens sur les côtes de l'Afrique au sud du Sahara. Aussi les autres personnages comme le lecteur-spectateur semblent-ils désorientés parce qu'on ne laboure que la terre. D'ailleurs, le qualificatif de laboureur ne s'attribue en langue française qu'à celui qui réalise cette tâche. Le nombre important de passages métaphoriques comme celui que nous venons d'analyser voisinent au niveau de la pièce *Tarentelle noire et diable blanc* avec des passages hyperboliques qui viennent entre autres rendre compte de la brutalité des violences physiques et psychologiques dont les populations locales vont être victimes dans un futur très proche. L'hyperbole en tant que figure de discours sert en effet à amplifier dans un énoncé les expressions d'une réalité ou d'une idée de manière à renforcer l'un de ses caractères. Ainsi, la violence de la conquête coloniale est par ce procédé rhétorique mise en relief au niveau des répliques du fou dans la première partie du prologue de la pièce. Celui-ci explique par exemple que les premiers explorateurs auxquels il suffisait de « *siffler pour que la foudre remue docilement la queue et vienne manger dans leurs mains*[575] » vont user de leurs armes pour imposer une totale domination. Dans le même ordre d'idée, ces derniers que le fou qualifie d'« *hommes-démons* » ne vont semer que tristesse et désolation lors des occupations des territoires, et leur avancée est comparée au passage d'un ouragan qui n'épargne ni les indigènes ni les habitations comme le suggère cette série de phrases hyperboliques à la fin de la séquence ci-dessus.

Toujours poussé par le besoin de marquer l'esprit de son public en donnant du relief aux mots tel un ndzïmi, Bemba se sert également de néologismes, un procédé qui « *ne fait en général que doubler un mot existant, mais exténué par l'usage. Il n'est jamais créé ex nihilo,*

[574] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 14-15.
[575] *Ibid.*, p. 15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

mais il résulte de la combinaison d'éléments empruntés au lexique[576] ». La technique de l'auteur congolais consiste dans un premier temps en la conjonction d'éléments lexicaux de nature différente. Composé généralement de deux notions d'usage classique, il peut arriver au dramaturge brazzavillois d'user dans certains cas du trait d'union comme lien verbal dans l'élaboration de néologismes tels que : « *chute-montée*[577] » (chute, montée) ; « *bonheur-malheur*[578] » (bonheur, malheur) ; « *ratures-cicatrices*[579] » (ratures, cicatrices) ; « *force-faiblesse*[580] » (force, faiblesse) ; « *hommes-arbres*[581] » (hommes, arbres) ; « *tarentelle-bamboula*[582] » (tarentelle, bamboula), etc. Par ailleurs, il arrive que ses néologismes soient des produits de deux termes fusionnés, ce qui a le mérite d'accentuer la charge sémantique du mot synthétique. Dans l'intervention d'un des personnages-narrateurs de *Tarentelle noire et diable blanc* par exemple, le lecteur-spectateur est informé de l'« *alcoolonisation* » du peuple congolais durant la conquête coloniale. Avec ce mot né de la fusion de deux termes que sont alcool et colonisation, le dramaturge arrive à mettre exergue toute la cruauté de l'une des politiques des Européens qui a consisté, pour soumettre définitivement et abêtir les indigènes lors des conquêtes coloniales, à importer dans les territoires conquis des « *milliers de barriques d'absinthe*[583] » conscient des « *ravages causés par l'alcool sur les Noirs*[584] ». De cette façon, le lecteur-spectateur saisit à son niveau toute la singularité sémantique de ce néologisme dans la suite du passage qui explicite précisément cette situation :

> *Pendant que le fleuve d'absinthe ne cesse de monter, les populations sont contraintes de se livrer à des pratiques qui mettent les mœurs locales en décrue perpétuelle. Regarder : le père connaît sa propre fille en public, et le fils doit violer sa mère par ordre du milicien, l'ordre nouveau, l'ordre colonial ! Regarder : on nous a mis le ver dans le fruit et notre conscience est en pleine décomposition. Tout s'en va en haillons dans notre âme.*[585]

À travers la création de néologismes, mais également par l'usage particulier des procédés rhétoriques, Sylvain Bemba fait montre d'une indéniable dextérité linguistique. D'ailleurs, ce travail sur la langue ainsi que ces inventions lexicales ou distorsions orthographiques se voit renforcé dans son théâtre par la formulation de proverbes et d'un vocabulaire local.

---

[576] Michel Thévoz, *Le Langage de la rupture*, Paris, P.U.F, 1978, p. 167.
[577] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 21.
[578] *Ibid.*
[579] *Ibid.*
[580] *Ibid.*
[581] *Ibid*., p. 40.
[582] *Ibid*., p. 56.
[583] *Ibid*., p. 25.
[584] *Ibid.*
[585] *Ibid*.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'usage du proverbe dans l'univers traditionnel africain présente des enjeux sociétaux et tribaux d'une grande importance[586]. C'est donc en toute connaissance de la valeur singulière du discours proverbial en Afrique noire ainsi que des enjeux qui motivent son utilisation que Sylvain Bemba dans l'élaboration de son théâtre fait sienne cette parole métaphorique persuasive à fonction didactique usitée très souvent par le ndzïmi. Certains des énoncés proverbiaux bembiens relèvent plus du dicton que du proverbe, mais restent malgré tout liés au contexte d'énonciation et s'appuient à la fois sur les réalités congolaises et le jeu des images. Toute cette esthétique langagière reflète à loisir les situations vécues par les personnages et confère partant une profondeur singulière aux mots prononcés et aux répliques. Grâce à l'emploi des proverbes qui comportent une grande part de surenchère et qui favorisent une forte expressivité, Sylvain Bemba dévoile à la fois son originalité et sa maîtrise de l'art de conter.

Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, traité de simple d'esprit par l'ensemble des autres personnages à cause de son apparence physique et de son attitude, le personnage du fou dont les paroles fortement imagées sont qualifiées d'insensées invite ses détracteurs à plus de retenue et de sagesse. Aussi déclare-t-il « *d'une voix plus rassurée. – Le peuple des hippopotames ne voulait pas écouter la vérité sortant de la bouche de la souris, mais il était prêt à accueillir comme des apophtegmes irréfutables ce qui émanait de toute gueule, pourvu que cette dernière fût énorme*[587]. » On a clairement affaire ici à un proverbe qui attire l'attention[588] de celui à qui il est adressé sur une réalité qu'il ignore ou qu'il rejette par mauvaise foi.

L'union des forces vives d'un peuple est le seul moyen pour celui-ci d'espérer pouvoir résister et de se défendre lorsqu'il est attaqué par d'un ennemi plus fort. En d'autres termes, quand un peuple est attaqué de l'extérieur « [le] *essentiel, c'est donc l'unité morale,*

[586] « *La force de conviction et le poids de crédibilité des porteurs de projet communautaires reposent pour une grande part sur la connaissance du fond culturel de la communauté notamment les coutumes, la langue et donc des proverbes. La parole proverbiale devient alors un instrument d'intelligibilité des choses. Autrement dit, en rationalisant et en insérant les choses, les objets et les événements dans un schéma symbolique préalable, le proverbe se pose comme un étalon de l'appropriation de « l'esprit du peuple ». En effet, le discours des proverbes demeure l'indice d'un certain regard sur la nature, sur les hommes, sur le monde, une observation séculaire aiguë des êtres qui s'y meuvent. Ce regard permet non seulement à l'homme de comprendre le visible et l'invisible mais aussi de se comprendre lui-même par le biais d'un ensemble de représentations et de pratiques. Il est vrai que l'espace public moderne fonctionne sur un registre différent de celui des communautés où le proverbe tient lieu de condensé cognitif de très haute teneur et où les procédures de prise de parole obéissent à une certaine normativité mais l'appel à la tradition avec ses normes et se représentations reste constant et peut constituer aux yeux des interlocuteurs un appel au dialogue, une ouverture à autrui qui facilite la réalisation de projet*.», Mamadou Karibou Gano, « De la parole proverbiale dans un contexte de néo-oralité », in *Entre l'orature et l'écriture. Relations croisées*, Charles Zacharie Bowao et Shahid Rahman (dirs.), Rickmansworth, College Publications, 2014, p. 67-68.

[587] *Ibid.*, p. 14.

[588] Cf. Eugenie Mouayini Opou, *Le Griot. Pensée et mémoire de la tradition orale*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

spirituelle et physique[589] » de tous les fils et toutes les filles de la communauté. Pour insister sur cet état de fait, notamment sur la force que peut avoir un groupe d'hommes plutôt qu'un individu seul, l'un des personnages-narrateurs de la pièce avance le propos suivant : « *Une seule noix de palme lancée du haut du palmier n'a pas du tout les mêmes effets que tout un régime de noix qui serait précipité de cette même hauteur vers le sol*[590]. » Avec ce proverbe, c'est le caractère impératif de la cohésion totale du peuple noir africain contre l'adversité, le colon, le « diable blanc », et aujourd'hui le néo-colon, qui est mis exergue par le dramaturge. Un autre personnage-narrateur, dans le but de légitimer la révolte et l'acte du héros de *Tarentelle noire et diable blanc* qui, ayant pris conscience des souffrances et des humiliations de son peuple, manque d'assassiner son maître blanc, le fait à travers un proverbe. Celui-ci énonce qu'« *on ne tue pas la panthère parce qu'elle à la peau tachetée, mais parce qu'elle mange les chèvres du village*[591] ».

Si le lecteur-spectateur non averti est quelque peu perturbé devant toutes ces tournures langagières qui foisonnent dans la pièce et dont fait usage Bemba par la voix de ses personnages, il l'est d'autant plus quand le dramaturge détourne des expressions idiomatiques françaises de leur emploi courant. Dans la pièce *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, ces expressions prennent en effet d'autres orientations sémantiques, et « une fois n'est pas coutume » devient par exemple « *une honnêteté n'est pas coutume*[592] », pour exprimer le fait qu'on ne peut être de bonne foi tout le temps ; ou encore « se tromper est humain, persister dans son erreur est diabolique » se transforme en « *La malhonnêteté est humaine, persister dans l'erreur est diabolique*[593] » pour souligner que, dans l'Afrique moderne rongée par la corruption et tous ses corollaires, l'honnêteté est la chose la moins partagée par les Africains. Toujours dans le même élan, la célèbre locution interjective « Croyez-moi, sur la tête de ma mère » se transforme en « *Croyez-moi, sur le stencil de nos fautes* […][594] » quand l'expression « pierre qui roule n'amasse pas mousse » donne « *honnêteté qui ne roule pas mousse*[595] ». Sylvain Bemba se réapproprie également l'expression française toute faite « qui trop embrasse mal étreint » que l'on retrouve dans la réplique d'un de ses personnages : « *qui trop embrasse l'honnêteté, devient incapable de faire*

[589] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 48.
[590] *Ibid*., p. 49.
[591] *Ibid*., p. 74.
[592] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit*., p. 8.
[593] *Ibid.*
[594] *Ibid*., p. 38.
[595] *Ibid*., p. 36.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

un enfant à ses espérances les plus fertiles[596]. » À côté de ces expressions idiomatiques qui ont, sous la plume de l'auteur brazzavillois, pris diverses tournures qui interrogent la place de la valeur morale, notamment celle de l'honnêteté, dans une société africaine de plus en plus corrompue, l'on retrouve dans la même pièce quelques énoncés proverbiaux. Citons à titre d'exemple trois passages significatifs qui ont la spécifié d'être des extraits des répliques d'un même personnage, « Le vieil homme », allégorie de la sagesse : « *l'homme ne peut pas se déplacer plus vite que la mort, quand bien même il tenterait — dès le premier jour de ses jours — de courir le plus vite possible*[597] », pour dire qu'il est impossible à un individu, quel qu'il soit, d'aller seul à l'encontre de réalité ou plus précisément de problème qui le dépasse. « *Comme le dit le proverbe congolais, le lézard sait se sauver à temps, aussi ne risque-t-il pas de se faire dévorer*[598] », lance plus loin dans la pièce le personnage du vieil homme pour signifier que l'on risque moins d'ennui si l'on fait preuve de prudence. « [S]*elon un dicton de chez nous* [énonce-t-il] *la langue va où manque une dent*[599]. » Autrement dit, l'on revient toujours sur ses erreurs afin d'essayer en fin de compte de les réparer.

C'est toujours sur le modèle d'un ndzïmi qui peut à certains moments avoir du mal à trouver d'autres termes ou expressions pour formuler sa vision du monde et ses idées dans une autre langue que Sylvain Bemba emploie dans son théâtre une terminologie locale. Celle-ci se veut très souvent constituée d'expressions et de phrases en langues africaines qui s'ajoutent (en alternance codique) à un vocabulaire en langue française renvoyant aux réalités des pays de l'Afrique au sud du Sahara. Typographiquement, ces expressions en langue locale se repèrent facilement, parce qu'écrites en italique ou mises entre guillemets afin de souligner la singularité de leur utilisation. Au niveau des pièces du corpus, il faut dire que les mots en langue congolaise se font très rares dans *Tarentelle noire et diable blanc*. C'est en effet à la page 88 que la première phrase non française est formulée par une « voix » qui, donnant un ordre à Faustin Moudouma N'Goyi alors capita ou chef de chantier, insiste en ces termes : « *Batou ya goyi goyi, chicotte na matakou* », ce qui signifie : « *Les fainéants, il faut me les fouetter aux fesses*[600]. » Quelques pages plus loin, Kodé Blanchard, un ami de Faustin prononce, lui, le terme « *mukuyu*[601] » renvoyant en langue locale aux entités diaboliques et au démon. Marie, la femme de l'honnête blanchisseur Raphaël, dans la pièce *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, énonce quant à elle un proverbe en lingala, « *Zela, zela,*

[596] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 38.
[597] *Ibid.*, p. 24.
[598] *Ibid.*, p. 53.
[599] *Ibid.*, p. 55.
[600] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 87-88.
[601] *Ibid.*, p. 108.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

odzangi mokila[602] » dont la traduction en langue française donne approximativement : « *Quand sonne l'heure du partage du gibier, il faut éviter d'être le dernier à se servir au risque de n'avoir même pas la queue de l'animal*[603]. » La réplique dont est extrait ce proverbe est adressée à son époux qui met du temps à fournir aux représentants de l'État un document qui leur permettrait de bénéficier d'une aide financière. Dans la suite de la pièce, c'est au tour de Raphaël de reprendre textuellement en langue munukutuba du Congo les paroles d'un homme implorant le pardon d'un autre, ce dernier qui l'ayant pris en flagrant délit d'adultère avec sa femme s'apprête à lui infliger une correction : « *Bul'mun' na ku bul've, mu ke fut'nge na ku fut*[604] », ce qui voudrait dire : « *ne me bats pas, je suis prêt à te payer de l'argent comme dommages-intérêts*[605]. »

Comme nous le soulignions tantôt, ces vocables en langue locale accompagnent surtout des mots en français se rapportant aux réalités des pays d'Afrique noire. Ceux-ci sont en nombre important, ils ne peuvent pas échapper au lecteur-spectateur. Ils informent implicitement sur la culture de référence du dramaturge. Dans *Tarentelle noire et diable blanc*, les personnages se nourrissent de « *manioc*[606] » et boivent du « *vin de palme*[607] », se déplacent en « *pirogue*[608] » vivent dans des « *cases*[609] » et utilisent comme principal instrument de musique le « *tam-tam*[610] ». Spirituellement il est fait allusion à la « *montagne sacrée*[611] » et le « *féticheur*[612] » est très souvent convoqué. Insérés directement dans le récit des personnages-narrateurs et dans les répliques des personnages, ces mots français à la différence de ceux en langue africaine ne sont marqués par aucune différence typographique.

La présence de mots et phrases en langue congolaise et celle plus considérable de termes français se rapportant à l'univers africain suscitent dans les pièces du corpus une atmosphère locale qui atteste de l'attachement du dramaturge à ses racines africaines. Leur présence pousse surtout le lecteur-spectateur congolais et africain à accorder une attention appuyée à l'histoire mise en scène dans la mesure où l'univers et le monde qu'il découvre scène après scène est le sien. Si nous avons quelque peu limité le champ de nos investigations

---

602 Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit*., p. 40.
603 « *Quand on coupe le gibier, faut pas trop attendre, après on trouve même plus la queue.* », Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit*., p. 40.
604 *Ibid*., p. 44.
605 « Ne frappe pas ma corps de me frapper, je suis le force de te payer le taxement de la dommag'intérêts », *Ibid*., p. 44.
606 Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 33.
607 *Ibid*., p. 27.
608 *Ibid*., p. 50.
609 *Ibid*., p. 28.
610 *Ibid*., p. 28.
611 *Ibid*., p. 43.
612 *Ibid*., p. 58.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

précédentes en nous en tenant à un relevé succinct du discours métaphorique, des proverbes, des expressions et des propos en langues locales ou renvoyant aux réalités endogènes, on peut à ce stade de notre argumentation affirmer que tous ses éléments et procédés caractérisent bien toute l'œuvre dramatique bembienne.

I.1.2. Le Jeu de la répétition

Les ndzïmis soutiennent généralement leurs récits oraux avec des chansonnettes qui elles-mêmes deviennent des refrains. Repris par le public, ces refrains aident les premiers à juger non seulement du niveau d'intérêt des personnes présentes en face de lui pour écouter et entendre son histoire, mais aussi de tirer du sommeil les uns et de redonner de la force aux autres. Autrement dit, dans le but de retenir l'attention de son auditoire soit sur une question essentielle ou un moment particulier du conte, il arrive à ce griot africain de faire usage de répétitions, Bemba use de cette technique dans son théâtre : les redites de termes ou de locutions y atteignent des proportions importantes. Le dramaturge congolais se rapproche à ce niveau du ndzïmi dont il semble mobiliser cette capacité discursive particulière, la pièce *Tarentelle noire et diable blanc* en est la parfaite illustration. Nous nous appuierons sur cette œuvre dramatique pour éclairer les manifestations de ce procédé langagier chez Bemba. Écoutons dans premier temps « L'un » et « L'autre », les deux personnages-narrateurs de la pièce :

> *L'UN. –* […] *Or donc, avant d'arriver chez nous, les démons étrangers commencèrent leur mission civilisatrice par un prodige néfaste.* […]
> *Or donc ils sont venus avec un interminable* […]
>
> *L'AUTRE. – Or donc : les chefs les plus puissants de notre région sont dépouillés, nettoyés jusqu'aux os.* […]
>
> *L'UN. – Or donc : comme tout western qui se respecte, les Bons sont du côté de la force, et les Méchants sont les plus faibles dans le drame qui se joue.* […]
>
> *Voyez : ils portent des plumes autour des reins au lieu de les porter dans les cheveux* […].

Ou encore :

> *L'AUTRE. –* […] *Voyez : les balles n'épargnent ni les femmes, ni les enfants, ni les vieillards.* […]
>
> *L'UN. –* […] *Regardez : le père connaît sa propre fille en public, et le fils doit violer sa mère par ordre du milicien, l'ordre nouveau, l'ordre colonial ! Regardez : on nous a mis*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *le ver dans le fruit et notre conscience est en pleine décomposition. Tout s'en va en haillons dans notre âme.*[613]

On reconnaît dans ces extraits le procédé rhétorique de l'anaphore qui consiste à reprendre en tête de plusieurs vers ou phrases un même terme ou une même locution créant au niveau de l'énoncé une certaine musicalité et un réel effet d'insistance. Tout au long de la trame théâtrale, les personnages de « L'Un » et « L'Autre » n'auront de cesse d'employer la locution conjonctive « or donc » et des verbes à l'impératif « voyez » et « regardez » de façon régulière dans un style dont les griots congolais ont le secret :

> *Ne disposant pour instrument que de sa voix et du gong, le ndzïmi possède l'art de la séduction et de la persuasion grâce à la magie du verbe. C'est un manipulateur de talent de sa langue. Son éloquence subjugue les esprits, étayée par sa virtuosité oratoire. Le choix des expressions, le placement et la modulation de sa voix, l'adoption d'un débit variable en rapport avec les choses dites, tout cela lui confère un style lyrique des plus recherchés.*[614]

Si la reprise systématique de mots et groupes de mots en début de phrases rythme effectivement les énoncés des deux personnages-narrateurs, elle permet au dramaturge de développer avec style son propos en mettant l'accent sur un certain nombre d'éléments concernant la période coloniale en Afrique Équatoriale Française. En plus de communiquer de l'énergie au discours des deux personnages-narrateurs de la pièce, la répétition propre à l'anaphore permet à Sylvain Bemba de tenir aussi bien en éveil le lecteur-spectateur, mais également de fortement l'imprégner de ses idées (elle témoigne de sa volonté d'y parvenir). Aussi, à côté du fait qu'il permet au niveau du récit de mettre l'accent sur un certain nombre de réalités socio-historiques liées à la colonisation de l'actuelle République du Congo, ce procédé de répétition apparaît chez le dramaturge brazzavillois comme une véritable contrainte esthétique et un travail dramaturgique à part entière. Donner à vivre au lecteur-spectateur une pièce à la fois littérairement ambitieuse et politiquement engagée contre toute forme d'exploitation humaine reste le but de l'utilisation par Sylvain Bemba de cette rhétorique. Aussi, bien au-delà du travail sur la forme d'écriture sans lequel la littérature n'aurait pas lieu d'être[615], cette pièce, d'un point de vue sémantique et idéologique, arrive à restituer au public la vérité historique sur l'esclavage colonial en Afrique noire.

[613] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 22-25.
[614] J.-P. Ngampika-MPeret et G.-N. Sam'Ovhey-Panquima, « Le ndzïmi, griot congolais », in *Notre librairie*, n° 92-93, *op. cit*., p. 164.
[615] Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, *op. cit*., p. 27.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

I.1.3. La Portée morale

Dans l'univers traditionnel africain, le conte, expression littéraire orale par excellence, est d'ordinaire un genre qui a pour but premier est avant tout de divertir l'ensemble des membres de la communauté. Généralement récitées lors des veillées par un conteur professionnel ou un griot (ou ndzïmi) suivant un certain nombre de rituels, ces histoires folkloriques en plus d'égayer le groupe participent également à son éducation et deviennent d'excellents canaux didactiques et pédagogiques, comme le souligne l'universitaire québécoise Monique Lebrun :

> *Dans la société africaine traditionnelle, la gratuité de l'art ne se conçoit pas : toutes les occasions sont bonnes pour éduquer, à plus forte raison lors d'une « séance » de contes. Dès lors, la morale des contes prend tout son sens : il s'agit de responsabiliser l'individu face à l'égard de son groupe, de veiller à l'harmonie, de préserver l'équilibre de la société à travers la rectitude des comportements.*[616]

C'est dire qu'en Afrique il y a une portée morale assez profonde qui est inhérente à tout conte. En effet, au cours des soirées et veillées africaines riches en animation et en émotion, le griot va par le biais de ces récits transmettre aux plus jeunes les croyances et valeurs ancestrales. Dans son article « Les Contes africains : une école vivante de la transmission de la tradition », Odile Puren note précisément :

> *Les contes révèlent des valeurs qui sont chères aux sociétés traditionnelles. Il s'agit notamment de l'écoute, l'obéissance, la discrétion, la maîtrise de soi, l'hospitalité, la justice, l'honnêteté, la gratitude, la bonté, la générosité… Ces valeurs sont fondamentales à la morale africaine.*[617]

À la manière des contes africains, les pièces de théâtre de Sylvain Bemba peuvent être considérées comme de véritables moyens d'information et d'éducation morales. L'auteur congolais se veut lui-même très clair en ce qui concerne la quasi-obligation pour une création théâtrale d'aboutir à un enseignement moral :

> *Ce qu'il faut, c'est présenter au public des thèmes répondant à ses préoccupations. Le problème est d'ordre humain, transposer la réalité sociale, objective. Produire comme disait Jacques Copeau « des images, des pensées de forme et de fond populaire dont le peuple pourrait tirer enseignement et faire sa nourriture spirituelle ».*[618]

Devant les divers thèmes et problématiques mis en scène dans ses œuvres dramatiques ainsi que les valeurs intellectuelles et morales qui tissent leurs différentes trames, on peut

---

[616] Monique Lebrun, « Pour une exploration du conte africain en classe », in *Québec français*, n° 92, hiver 1994, p. 43.
[617] Odile Puren, « Les Contes africains : une école vivante de la transmission de la tradition », in *La Revue de Téhéran*, n° 52, mars 2010, Url : http://www.teheran.ir/spip.php?article1141#gsc.tab=0 [consulté le 17 avril 2020].
[618] Sylvain Bemba, *L'Homme qui tua le crocodile*, Préface, Yaoundé, Clé, 1972, p. 4.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

affirmer avec Limbvali Aliune Nkulu Ntu'nga que le théâtre africain sous la plume de l'auteur brazzavillois « *retrouve* […] *sa vocation initiale, authentique* […] *: redevenir un facteur de prise de conscience, un moyen d'éducation, une force mobilisatrice*[619] ». Aussi, bien qu'à l'issue de ses pièces Bemba n'explicite pas les leçons qu'il importe de retenir comme le ferait un ndzïmi ou un conteur professionnel en face de son auditoire, le lecteur-spectateur les appréhendera au fil des actions et des répliques.

Comme bon nombre de contes issus de la tradition orale africaine, notamment des épopées, *L'Enfer, c'est Orféo* exalte le courage et la volonté du juste grâce auxquels il est possible de triompher de l'adversité et de l'iniquité. Face à l'injustice, il faut toujours mettre sa force au service du plus faible lequel est très souvent la victime. Telle est la morale de cette pièce avec laquelle Bemba interpelle les intellectuels africains sur l'échec d'indépendances n'ayant apporté en fin compte aucune stabilité matérielle et spirituelle aux populations. La part de responsabilité de cette élite noire en ce qui concerne la nouvelle situation de domination et d'asservissement est le moteur de toute la pièce et la tirade suivante d'un des personnages peut être considérée comme une parfaite conclusion pédagogique fustigeant l'égoïsme, la cupidité et le manque de patriotisme :

> *DOS SANSTOS. (D'une voix menaçante.)*
>
> […] *Regardez ce triste individu. Il s'est glissé parmi nous comme le répugnant serpent qu'il est. Il a trahi son père et sa mère pour se vendre à l'homme blanc. Il a fermé ses yeux à la misère inouïe de son peuple* […]. *Comment peut-on cracher sur le ventre qui vous a porté ? Regardez cet homme. Il est de tous les temps qui représente la faiblesse de l'Afrique pour son manque de cohésion. C'est lui qui a trahi au XVe siècle ses frères en les vendant aux négriers. C'est lui qui a vendu son âme au commerçant, au catéchiste et au commandant. C'est lui qui a laissé ouverte la porte de la case commune pour que la civilisation étrangère surprenne la civilisation africaine et l'égorge dans son sommeil au cours d'un furieux combat d'amazones. C'est lui qui a aidé le sorcier étranger à dépouiller le sorcier local de son pouvoir magique. C'est lui qui s'offre comme clé de la trahison pour que le colonialiste puisse à tout moment pénétrer nos intentions les plus secrètes. Comment peut-on trahir son pays ? Par égoïsme. Cet homme n'a pensé qu'à des satisfactions personnelles. Il trahissait pour se mettre à l'abri du besoin, à l'abri de l'avenir, du moins le croyait-il. Il trahissait pour avoir de l'argent, pour conserver ce qu'il croyait être une bonne situation. Il trahissait parce qu'il faisait passer le centre de la circonférence de l'intérêt social, non pas à partir des masses, mais en partant de son nombril.*[620]

Avec *Tarentelle noire et diable blanc*, Sylvain Bemba tente, dans un premier temps, de placer le lecteur-spectateur face aux affres de la colonisation, des dégâts physiques et moraux de ce qu'a été cette exploitation de l'homme par l'homme, et dans un second temps

[619] Limbvali Aliune Nkulu Ntu'nga, « Le Renouvellement du drame moderne : l'action, le commentaire et la leçon dans le théâtre de Brecht et de Sylvain Bemba », in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba*, art. cit., p. 81.
[620] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 112-113.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

de sensibiliser les populations africaines sur les origines et les effets néfastes des aliénations actuelles, causes d'inaction et de veulerie de la part des opprimés.

En ce qui concerne *Un foutu monde pour blanchisseur trop honnête*, cette œuvre se présente comme un réquisitoire contre la corruption dans les pays africains au lendemain des indépendances. Sylvain Bemba y fait par ailleurs un exposé bouleversant des réalités vécues par les populations des quartiers populaires des grandes métropoles africaines et essaie de jeter un éclairage sur la misère dans laquelle croupissent celles-ci. Ce que l'auteur stigmatise par ailleurs, c'est également le fait que la corruption soit devenue la chose la mieux partagée par l'ensemble des couches sociales. Ainsi, à travers les frasques du héros de la pièce, homme du bas peuple et honnête travailleur, Sylvain Bemba met sur la place publique la délicate question de l'aliénation économique des États africains et les conséquences néfastes de cette situation devenue par un enchaînement pervers et mécanique un des facteurs de sous-développement dans cette partie du monde.

La situation délétère des sociétés congolaises et africaines d'après les indépendances et leur manque de repères culturels a vu émerger une littérature dont le but premier a été d'éveiller les consciences en instruisant, en éduquant les masses et leurs dirigeants au début des années 1970. Sylvain Bemba écrit alors des pièces qui vont aller bien au-delà de la seule représentation des réalités africaines et du simple divertissement. Tel un griot, le dramaturge brazzavillois édifie le lecteur-spectateur subsaharien, faisant de son théâtre un haut lieu d'enseignement de ce qui lui semble essentiel pour l'évolution politique du Noir africain.

Sylvain Bemba fait partie des intellectuels et hommes de lettres francophones africains qui dès la fin des années 1960 font « *l'amer constat qu'on ne peut avoir été traversé par la colonisation sans en porter les stigmates*[621] ». Cette réalité, l'auteur congolais l'exprime par et à travers son théâtre. Comme le montrent les pièces du corpus, le dramaturge s'efforce tel un griot de transmettre son ras-le-bol, ses peines, ses craintes, mais aussi ses espoirs et ses solutions dans un langage explicite, sans ambiguïté, accessible au plus grand nombre de Congolais et d'Africains. Avec un projet dramatique qui s'inscrit dans une dynamique de désaliénation et de libération du Noir africain en pleine situation de crise néo-coloniale, c'est à dessein que le dramaturge comme beaucoup de ses compatriotes et pairs assied son théâtre sur un socle culturel solide. Congolais de souche très attaché à sa culture africaine, Sylvain Bemba va dans le style oratoire du griot congolais, le ndzïmi, édifier et éduquer les siens,

[621] Sylvie Chalaye, « Des écritures de la traversée », in *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Sylvie Chalaye (dir.), Rennes, P.U.R, 2016, p. 24.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

toucher leurs âmes en « *négritifant*[622] » la langue du colonisateur, en l'occurrence la langue française. Comme cette figure importante du griot, gardien des traditions et maître de la parole, l'auteur congolais place à tour de rôle la parole sacrée au cœur de préoccupations sociales, et met l'accent sur les valeurs culturelles africaines, celles inhérentes aux bonnes mœurs et à la morale. Rajoutant à tous ces éléments l'art et la technique de persuasion du ndzïmi, le théâtre de Bemba apparaît comme une synthèse paradoxale d'éléments hétéroclites et locaux. D'où cette forme d'œuvre dramatique totale qui bien souvent échappe au lecteur-spectateur non averti.

Tout au long des pages précédentes, nous avons fait état de l'influence des cultures traditionnelles congolaises et africaines sur la production dramatique de Sylvain Bemba. Le substrat oral et plus particulièrement celui du théâtre traditionnel africain porté par le personnage du griot ou ndzïmi en langue téké du Congo a largement été évoqué. Toutefois, on ne peut ignorer que l'écriture théâtrale de Bemba soit aussi le reflet de son fort intérêt pour la culture littéraire occidentale, au point de faire dire à Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange qu'il semble, vu la forme de son théâtre militant, avoir parfaitement assimilé quelques leçons de Brecht.

I.2. Le Théâtre épique bembien : l'influence de Brecht

Défini comme un art pluridimensionnel, le théâtre et l'esthétique théâtrale ont connu diverses évolutions de l'Antiquité à l'époque actuelle. Au fil des siècles, se sont développées plusieurs approches dramatiques dont les théories aristotélicienne et brechtienne qui, aujourd'hui, permettent de justifier du caractère pluriel de cet art de la représentation. Dans la perspective aristotélicienne, le théâtre (la tragédie) est un art fondé sur l'illusion et l'identification. Sa visée principale est de provoquer un effet cathartique sur le spectateur. C'est en effet l'un des principaux caractères de cette forme dramatique mis en avant par Aristote dans sa *Poétique* :

> *La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complet, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareille émotion.*[623]

Au début du XXe siècle, cette forme de théâtre axée sur la *mimésis* est remise en question par le producteur de théâtre allemand Erwin Piscator qui est très tôt suivi dans sa démarche par

[622] Cf. Jean-Claude Blachère, *La Négriture : les écrivains noirs et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
[623] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 388.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

son compatriote et pair Bertolt Brecht. Avec ce dernier, l'entreprise dramaturgique révolutionnaire lancée par Piscator atteint sa vitesse de croisière : la critique, non sans raison, affirme que c'est sous l'impulsion de Brecht que le théâtre épique connaît un réel essor. S'il finit par le théoriser, il définit avant tout le théâtre épique comme « *un style de mise en scène qui insiste sur le caractère historique de la réalité représentée* […] *et propose au spectateur de prendre ses distances, de ne pas se laisser berner par son caractère tragique ou dramatique, ou simplement illusionniste*[624] ».

Disons-le, l'esthétique dramatique et l'engagement politique de Bertolt Brecht ont profondément marqué le théâtre du XXe siècle. En effet, celui-ci voit dans l'art théâtral un moyen de transformer le public et de l'entraîner dans le mouvement et le changement social, au-delà du divertissement. Dans cette perspective, il écrit des drames épiques où la narration prend le pas sur l'action[625]. Avec ses pièces, le lecteur-spectateur prend très vite de la distance et du recul par rapport à ce qu'il peut voir. Un certain nombre d'éléments interférant entre les actions viennent rappeler à ce dernier qu'il assiste à la représentation théâtrale d'une histoire déjà passée ou tout simplement fictive. De cette façon, il est placé devant la pièce sans y être plongé complètement. Pour Brecht, si le dramaturge veut persuader le lecteur-spectateur de sa capacité à pouvoir changer quelque chose dans le monde ou, tout simplement, s'il envisage de provoquer un cheminement intellectuel chez lui, il est nécessaire qu'il s'arrange à ce que celui-ci ne se perde pas durant le spectacle, c'est-à-dire qu'il ne s'identifie pas totalement aux personnages qu'il voit évoluer devant lui : il doit toujours garder une part de ce qu'il est fondamentalement à sa conscience. Pour y arriver, l'auteur dramatique provoque un effet de distanciation qui « *transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique*[626] ». On assiste avec l'auteur de *L'Exception et la règle* à une rupture littérale d'avec le théâtre aristotélicien qui jusque-là cherchait à emmener le spectateur dans un autre univers le temps de la représentation, loin de sa propre réalité, en le divertissant. Bertolt Brecht casse ainsi la manière traditionnelle d'être sur scène, notamment cette tendance à faire en sorte que le spectateur soit tellement pris par ce qui s'y déroule qu'il en arrive à s'oublier lui-même. Il revisite à cet effet le procédé d'« *épicisation ou épisation* » qui consiste « *depuis la fin du XIXe siècle à intégrer à* [la] *structure*

[624] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 35.
[625] « *En introduisant le narratif dans le dramatique, Brecht opère une véritable révolution poétique, contredisant, abolissant vingt-cinq siècles de séparation entre les genres. Par ce geste esthétique, il ouvre en outre la voie à l'écriture dramatique moderne, fondée sur l'hybridation des genres, le métissage ou l'alternance du récit et du dialogue, le basculement parfois total dans le narratif.* », Catherine Naugrette, *L'Esthétique théâtrale* (3e édition), Paris, Armand Colin, 2016, p. 222.
[626] Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948-1954), Paris, Éditions de l'Arche, 1963, p. 42.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dramatique les éléments épiques[627] » afin de briser le processus psychologique d'identification. Le théâtre devient ainsi un espace d'expression artistique qui permet de stimuler la conscience critique et investigatrice du lecteur-spectateur.

Dans l'Afrique des indépendances pliant sous le poids de nombreux maux socio-politiques et culturels, l'heure n'est plus à l'illusion et encore moins à la victimisation. Les masses, mais également les intellectuels subsahariens, doivent plus que jamais réfléchir à leurs situations d'éternelles victimes et d'aliénés afin d'y remédier. Engagé à refonder en partie par le biais de l'art l'âme de son peuple, Sylvain Bemba opte dès le début de sa longue carrière d'écrivain pour l'expression théâtrale comme nous le soulignions tantôt. Aussi, l'approche épique du théoricien allemand occupe une place prépondérante chez le dramaturge brazzavillois et celui-ci à l'instar de celui-là entend politiser son peuple par et à travers le langage de la scène.

En nous appuyant sur les pièces du corpus, nous nous évertuerons à appréhender avant de les interroger les principales influences brechtiennes qui chez Sylvain Bemba, loin d'être anodines, font partie des éléments qui constituent la base de sa dramaturgie. Sans prétendre à l'étude exhaustive du caractère épique de son théâtre, il est toutefois possible de fixer et d'interroger les techniques de distanciation qui, sur le plan esthétique, donnent toute sa facture littéraire à celui-ci.

I.2.1. Présence et interventions du narrateur épique

L'une des particularités communes à toutes les œuvres théâtrales épiques demeure la présence dans le tissu dramatique d'un « *narrateur épique* » ou personnage-narrateur qui « *se tient en retrait de l'action et la commente plutôt qu'il n'y participe réellement*[628] ». D'ailleurs, si ce personnage singulier apparaît comme le poumon du système dramatique tel que pensé par Bertolt Brecht c'est surtout parce qu'il y remplit à la fois les fonctions spécifiques de briseur d'illusion, de double de l'auteur, de metteur en scène et d'intermédiaire entre la fable et le comédien[629]. Dans le théâtre de Sylvain Bemba limité aux pièces du corpus d'étude, nous pouvons relever la présence et l'intervention plus ou moins importante de narrateurs épiques. Si dans la première des pièces citées la présence d'un tel personnage considéré comme le double du dramaturge est pour le moins subtile, elle est très marquée au niveau de la construction des deux autres.

[627] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit*., p. 117.
[628] Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2018, p. 32.
[629] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit*., p. 227-228.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Au niveau de *L'Enfer, c'est Orféo*, le récitant — notion qui dans la perspective brechtienne renvoie également au narrateur — bien que n'étant pas ici un personnage-narrateur à part entière puisqu'il ne lui est attribué aucun nom, est bien le destinateur de la « Note sur la pièce[630] ». Le but de ce mini-exposé est d'apporter des informations relativement importantes sur le texte ou la représentation que s'apprête à découvrir le lecteur-spectateur. L'auteur y décline l'identité du héros, précise sa situation et laisse même entrevoir les péripéties à venir. Avec cette note, Bemba choisit d'intervenir directement, par la voix de ce narrateur, sur l'évolution et le sens de la trame. Une démarche dramaturgique à l'issue de laquelle le lecteur-spectateur pourra aisément décrypter le message que tente de transmettre le dramaturge au-delà du caractère ludique de la pièce, lequel se dessine action après action et peut s'appréhender comme suit : la nécessité pour l'intellectuel africain d'après les indépendances de sortir de son confort de privilégié en s'engageant pour le bien-être des populations les plus démunies, quel que soient les risques encourus. À cet effet, il importe de rappeler que l'histoire moderne de l'Afrique subsaharienne a vu émerger nombre de grandes figures comme Amilcar Cabral, Thomas Sankara ou encore le Nigérian Ken Saro-Wiwa, dont les parcours et les combats respectifs sont indéniablement des manifestations concrètes de cet extrême engagement.

En ce qui concerne *Tarentelle noire et diable blanc* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, contrairement à *L'Enfer, c'est Orféo*, Sylvain Bemba intègre dans leur tissu dramatique des narrateurs épiques qui interviennent de façon plus importante. La première pièce se voit dotée de deux personnages-narrateurs auxquels le dramaturge attribue les noms de « *L'UN* » et « *L'AUTRE* » ; la seconde, un seul narrateur épique portant le nom du « *PRESENTATEUR* ». Dans une pièce comme dans l'autre, en véritables « metteurs en scène », ceux-ci ont un rôle similaire qui est, dans un style original, nullement abrupt et parfois audacieux, « *d'informer les autres caractères ou le public en racontant et en commentant directement les évènements*[631] ».

Dès l'ouverture de *Tarentelle noire et diable blanc*, plus exactement au niveau de la seconde moitié du prologue, le lecteur-spectateur est très vite informé de la prise en charge de l'histoire par des narrateurs épiques : « *Je vais vous raconter la chute-montée ou la montée-chute d'un homme qui eut le bonheur-malheur de vendre son âme au diable* […][632] », dit le premier pour introduire son propos, « *Nos héros ont vécu dans la région de Mossendjo au*

[630] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 9.
[631] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, p. 227.
[632] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 21.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Congo. Parlons surtout du fils. Sa mère était prêtresse du culte du dieu agraire, le "n'djobi" […][633] », précise le second avant de continuer sa narration. Ainsi, dans une sorte d'échange, « *L'UN* » et « *L'AUTRE* » mettent en exergue certains détails et donnent dans un même temps des prescriptions aux lecteurs-spectateurs à l'image d'un « *je vous demande de ne pas juger sévèrement cet homme, car le bon sens tout comme la vérité, loin d'être abstraits dépendent des circonstances de temps et de lieu*[634] » lancé par l'un d'eux. Cette dernière attitude finit par intriguer un lecteur-spectateur à qui il est clairement demandé de prendre de la hauteur devant les conditions, les choix et les actions des principaux personnages. Par la suite et ce jusqu'à la fin de la pièce, dans un système de dialogue qui en réalité n'en est pas un, les deux narrateurs épiques interviennent en début de quasiment tous les épisodes de la pièce : « *Notre film continue. C'est maintenant le second épisode*[635] » (Deuxième épisode) ; « *Voici le troisième et dernier épisode de notre récit*[636] » (Troisième épisode). Aussi continuent-ils de faire des apparitions entre les scènes pour tenter de lever quelques points d'ombre sur les évènements et agissements des personnages en les commentant ou en les résumant comme c'est le cas dans les exemples suivants :

> *L'UN. — Long a été le chemin pris par Koussalouba pour rejoindre la montagne sacrée. Long et triste comme un calvaire.*
>
> *L'AUTRE. — Les murs d'un vieux village abandonné ont servi de refuge à la femme infortunée avant qu'elle n'atteigne sa destination. Cette nuit-là, les émotions accumulées par Koussalouba lui ont servi d'accoucheuses. Elle a donné le nom de son grand-père au nouveau-né : Moudouma N'Goyi. Attirés par les cris du bébé, quelques habitants réfugiés aux alentours se sont enhardis et sont venus réchauffer la mère de leur détresse silencieuse, mais active et solidaire* […].[637]

Ou encore :

> *L'UN. — Les lamentations de Moudouma N'Gohi venaient trop tard, à supposer même qu'elles eussent pu influencer le cours des évènements. Une fois de plus, le marteau avait frappé sans pitié. La victime était cette fois une personne honorablement connue, exerçant un métier enviable et envié.*
>
> *L'AUTRE. — La mort tragique de Kodé Blanchard provoqua une intense émotion à Mayoko. Ce jour-là, un épouvantable accident emmura une dizaine de manœuvres dans les flancs de la montagne, par suite d'éboulement. Cette néfaste coïncidence fut attribuée à la colère néfaste des esprits* […].[638]

[633] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 21.
[634] *Ibid.*, p. 21.
[635] *Ibid.*, p. 65.
[636] *Ibid.*, p. 95.
[637] *Ibid.*, p. 43.
[638] *Ibid.*, p. 111.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Ces extraits sont représentatifs des nombreuses prises de parole des deux narrateurs épique dans *Tarentelle noire et diable blanc*. Il s'agit au niveau des deux premières du début de la narration des frasques de la mère du héros, Koussalouba, qui, après avoir survécu à la tentative d'assassinat orchestré par son mari, Ibouanga, trouve refuge dans la forêt au sein de la communauté des « *hommes-arbres* » pour échapper au « *diable blanc* ». Si la destination de la mère du héros est loin d'être le fait du hasard en ce sens que « *la forêt constitue* […] *un espace important dans l'imaginaire congolais*[639] », force est de souligner que Bemba la présente dans sa pièce « *comme un idéal de vie opposé à la civilisation urbaine, car celle-ci, corruptrice, en a altéré la source. Elle se pose* […] *en antithèse du village* […][640] ». Ce moment crucial de l'aventure de la prêtresse du n'djobi est un prétexte, mais aussi une authentique tentative pour le dramaturge congolais, de donner à lire et à (re)découvrir la tradition forestière congolaise et africaine au lecteur-spectateur. En le faisant, il plonge tout particulièrement le public subsaharien dans l'univers du conte traditionnel avec toute sa part de spiritualité et de sacré qui, selon Gilbert Lombaré-Baré, « *vient de ce que la forêt est le royaume des ancêtres*[641] », dans cette partie de l'Afrique. Bemba fait ainsi baigner toute la pièce dans une atmosphère d'oralité et de communication telle que la crée le ndzïmi lors des séances de contes. Quant au second extrait, les deux répliques sont les premières d'une série qui voit les deux narrateurs commenter l'étrange disparition d'un personnage, Kodé Blanchard, ami du héros. La mort de ce dernier sonne le début d'une suite d'évènements et de troubles, notamment celle de la mort accidentelle d'une dizaine de mineurs congolais suivie d'une révolte réprimée dans le sang par un « *commandant blanc et dix miliciens armés jusqu'aux dents*[642] ».

De ce qui précède, on retiendra que toutes les interventions des deux narrateurs épiques, tous les commentaires et pans de récit narré, en début d'épisode ou entre les scènes, permettent à Bemba (dans une perspective brechtienne) de « *débarrasser la salle et la scène de toute magie et de n'y susciter aucun champ hypnotique*[643] » qui empêcherait toute distanciation et par ricochet toute lucidité du lecteur-spectateur.

Comme les personnages-narrateurs de *Tarentelle noire et diable blanc*, le personnage du « *PRESENTATEUR* » n'intervient pas directement dans l'action dramatique de la pièce *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*. Sylvain Bemba insère dans cette œuvre

[639] Gilbert Lombalé-Baré, « Forêt généreuse, littérature féconde », *Notre librairie*, n° 92-93, mars-mai 1988, p. 17.
[640] *Ibid*., p. 18.
[641] *Ibid.*, p. 22.
[642] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 113.
[643] Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Paris, L'Arche, 1972, p. 330.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

théâtrale un narrateur épique qui, contrairement à « *L'UN* » et « *L'AUTRE* », n'intervient qu'à deux reprises. Celui-ci prend la parole en début des deux actes et ses apparitions valent leur pesant d'or dans la construction épique de la pièce dans la mesure où il s'affaire à donner des bribes d'information sur chaque acte à venir, à en faire un résumé succinct. À l'instar de *L'Enfer, c'est Orféo* que nous analysions plus haut, l'intrigue y est également décrite avant l'entrée du lecteur-spectateur dans le vif de l'histoire et de la représentation. De cette façon, celui-ci n'est pas tout de suite plongé dans les actions. En effet, c'est une démarche qui laisse au lecteur-spectateur le temps de prendre de la distance, de ne point se laisser emporter pas ses émotions au moment de tirer des leçons de l'histoire mise en scène et laissée à son appréciation. Dans sa première intervention, « *LE PRÉSENTATEUR* » décrit très précisément la situation paradoxale, mais surtout peu enviable du personnage principal, un honnête homme du nom de Raphaël, évoluant dans une société moderne où la malhonnêteté semble avoir été érigée en nouvelle norme[644]. À la fin de la scène 5 de l'acte I, lors de sa seconde prise de parole, le narrateur épique revient sur les malheurs de Raphaël puis plante le décor qui, dans le second acte de la pièce, est à la base des nouvelles souffrances du héros[645].

En tant qu'éléments essentiels dans le processus d'épicisation des pièces du corpus, les narrateurs épiques par leur présence permettent à Sylvain Bemba de marier dans son théâtre narration et action dramatique. Un choix esthétique quasi brechtien du dramaturge brazzavillois qui ne s'en cache d'ailleurs pas puisqu'il s'autorise par exemple à le souligner au détour d'une didascalie dans sa pièce *Tarentelle noire et diable blanc* où il cite très clairement le nom du théoricien allemand :

> *Faustin Moudouma N'Goyi et les travailleurs du chemin de fer. Ces derniers se répartissent les répliques en deux groupes désignés, comme pour les narrateurs, par les mots : l'un et l'autre. Chaque réplique est, comme dirait Brecht, gestuelle, c'est-à-dire qu'elle associe le geste à la parole. Ainsi, l'un des deux groupes se faisant face, mime sur place sans avancer le mouvement du manœuvre qui creuse la montagne avec sa pioche, tandis que l'autre groupe est censé déblayer le terrain avec des pelles. L'action est*

[644] « *LE PRESENTATEUR : Finira-t-on, un jour, par nous cacher l'homme bon et honnête comme une maladie honteuse de la société ?* […] *Que vienne un homme bon, honnête, et nous sommes désemparé, voire effrayé. Avec beaucoup de tolérance, nous irions jusqu'à lui pardonner un acte d'honnêteté. Un seul. Ce n'est pas normal, mais enfin ! Il faut ce qu'il faut. Une honnêteté n'est pas coutume. Ce qui serait dérangeant, dangereux, déraisonnable, c'est de voir cet homme continuer d'agir au mépris du bon sens. La malhonnêteté est humaine, persister, persister dans l'erreur est diabolique. Tel est le cas de Raphaël, blanchisseur de son état, qui a le tort de voir la propreté partout et les taches nulle part. Allez vous étonner, après ça, que cet homme marche sur un tapis de peaux de bananes en tenant dans une de ses mains l'œuf de la naïveté. Qui va se casser la figure le premier, l'œuf ou son porteur ? Mesdames, mesdemoiselles et messieurs, les paris sont ouverts*. », Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 8.

[645] « *LE PRÉSENTATEUR : Je vous l'avais dit ! Honnêteté qui roule n'amasse pas mousse. Raphaël n'a pas fini d'en baver. Pour comprendre la suite des événements, nous devons regarder en direction du ciel.* […] *La lourde machine bureaucratique s'est mise en branle pour aplanir les difficultés. Il ferait beau voir que l'honnêteté constituât l'unique accident de terrain sur le passage de ce rouleau compresseur.* », *Ibid*, p. 36.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

représentée par le verbe qui, au mode impératif, constitue le début de chaque réplique, la suite de cette dernière suspendant l'association « parole-action ».[646]

S'inspirant de la dramaturgie brechtienne, Bemba accorde plus de place à la narration dans ses pièces et procède à une relative réduction du drame afin de pousser lecteur-spectateur, notamment africain, à l'action[647]. Au niveau de toutes les œuvres théâtrales du corpus, les narrateurs épiques constituent pour cette raison les maillons importants d'une dramaturgie bembienne répondant à des enjeux aussi bien esthétiques que politiques.

I.2.2. La Rupture de l'illusion théâtrale

De toutes les techniques de distanciation brechtienne, la rupture reste l'élément du jeu théâtral épique qui met très sérieusement à mal le « *principe de la cohérence de la représentation et de la fiction d'une réalité représentée*[648] » cher au théâtre aristotélicien et à son principe de totale illusion. Pour Patrice Pavis, « *essentiellement moyen de distanciation, les ruptures sont les marques d'une esthétique du discontinu et du fragmentaire* » et comme telles, celles-ci « *invitent le spectateur "à recoller les morceaux", à intervenir pour donner un sens idéologique au procédé esthétique*[649] ». Cette dernière méthode trouve un heureux usage chez le dramaturge Sylvain Bemba qui l'utilise dans les limites du raisonnable et du respect d'un minimum de cohérence lui permettant d'atténuer ou de faire disparaître complètement l'illusion au niveau de son théâtre.

En nous intéressant de plus près aux pièces du corpus de cette étude, force est de remarquer que cette rupture intervient dans un premier temps par la brisure du quatrième mur qui, imaginaire et situé au-devant la scène de théâtre, sépare symboliquement les « personnages-acteurs » des lecteurs-spectateurs. Ces derniers assistent alors à une « *action qui est censée se dérouler indépendamment* [d'eux] *derrière une cloison translucide* ». Ils sont ainsi « *convié* [s] *à observer en voyeur les personnages, lesquels se comportent sans tenir compte de la salle, comme s'ils étaient protégés par un quatrième mur*[650] ». La disparition de cette sorte de cloison invisible dont Brecht a fait l'une des caractéristiques de

[646] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 75.
[647] « *L'identification du spectateur aux personnages et à l'action étant réduite, il est moins sollicité dans ses émotions et dans ses passions et comme mis à distance : sa raison, son esprit critique, peuvent alors se mettre en branle ; il peut trouver étrange, peu naturel, inadmissible, ce qui lui est présenté, le juger, l'approuver ou le condamner, et, en fonction de ce travail de son intelligence, être poussé à agir lui-même dans la réalité* », Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit*., p. 32.
[648] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit*. p. 308.
[649] *Ibid*., p. 309.
[650] *Ibid*., p. 277.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

son théâtre épique s'appréhende au niveau du théâtre de Bemba à travers les adresses directes des personnages-narrateurs aux lecteurs-spectateurs.

Au cours de leurs récits, « *L'Un* » et « *l'Autre* », les narrateurs épiques de *Tarentelle noire et diable blanc*, interpellent les lecteurs-spectateurs afin de faire de ces derniers les témoins d'actions et d'évènements passés ou même à venir : « *Regardez : le père connaît sa fille* […][651] » ; « *Regardez : on nous a mis le ver dans le fruit* […][652] » ; « *N'oubliez pas que notre western continue* […][653] » ; « *Écoutez : il a prononcé des mots cabalistiques* […][654] » ; « *Voyez : le charbon, le sang produisent la vapeur* […][655] ». Si ces types d'adresses irradient toutes leurs interventions narratives dans la pièce, elles incitent surtout le lecteur-spectateur à regarder ou à lire sereinement la pièce, mais pas passivement.

Dans *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête,* « *Le Présentateur* » s'adresse directement au public en concluant sa première intervention avec la formule suivante : « *Mesdames, mesdemoiselles et messieurs, les paris sont ouverts*[656]. » On comprend qu'il s'agit d'une demande faite aux lecteurs-spectateurs exigeant très cordialement d'eux un peu d'attention et de sérieux, car la représentation théâtrale dont il vient, à travers un récit, de donner un avant-goût, est sur le point de commencer.

Avec l'utilisation de ce procédé de rupture, le lecteur-spectateur de Sylvain Bemba voit ainsi sa conscience du tangible convoquée pour une lecture productive de la fable de son théâtre, une lecture à l'issue de laquelle la raison, l'esprit critique et l'envie de prendre des décisions par rapport à sa propre réalité et sa situation auront transcendé les émotions passagères que les représentations auraient pu susciter en lui.

À côté de la chute de cette barrière imaginaire qui contribue selon Brecht à entretenir l'incrédulité voulue du lecteur-spectateur et qui l'amène dans la majeure partie des cas à tolérer les réalités inacceptables sur fond de fiction à lui présentées à travers le théâtre illusionniste, la rupture de l'illusion dans ce théâtre s'opère par le fort nombre d'interventions du personnage-narrateur ou narrateur épique. Au niveau des pièces du corpus, les interventions de « *L'UN* » et de « *L'AUTRE* » dans *Tarentelle noire et diable blanc* en sont une belle illustration. En effet, nous en avons dénombré soixante-quinze (75) pour cette pièce qui en compte au total cinq cent cinquante-sept (557), soit une moyenne de prise de parole de

[651] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 25.
[652] *Ibid.*
[653] *Ibid.*, p. 44.
[654] *Ibid.*, p. 45.
[655] *Ibid.*, p. 66.
[656] Sylvain Bemba, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, *op. cit.*, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

13,46 %. Afin de mieux juger de la place prépondérante de ces deux personnages-narrateurs par rapport notamment aux autres personnages, il nous a paru intéressant d'établir un tableau :

Personnages	**Nombre d'intervention (de répliques)**	**Pourcentage (%)**	**Classement par rapport l'importance de la moyenne de prise de parole**
Moudouma N'Goyi Faustin	117	21	1er
Les deux narrateurs (L'Un et L'Autre)	75	13,46¨	2e
Ibouanga (père de Moudouma N'Goyi)	67	12,02	3e
Faustino (Concessionnaire italien)	61	10,95	4e
Koussalouba (mère de Moudouma N'Goyi)	59	10,59	5e
Les travailleurs du chemin de fer	31	5,56	6e
M'Boungou (interprète et secrétaire du commandant blanc)	27	4,84	7e
La foule et le crieur au marché	26	4,66	8e
Les miliciens	25	4,48	9e
Mikoungi de la Fier (musicien et ami de Moudouma N'Goyi)	14	2,51	10e
Le fou	9	1,61	11e
Kodé (médecin et ami de Moudouma N'Goyi)	9	1,61	11e ex
Les badauds	7	1,25	12e
Les donneurs de sang	6	1,07	13e
Les joueurs de cartes	6	1,07	13e ex
Femme de Kodé (amie de Moudouma N'Goyi)	6	1,07	13e ex
La foule	6	1,07	13e ex
Koumba (prostituée et amante de Faustino)	3	0,53	14e
Une femme	2	0,35	15e
Les hommes-arbres	1	0,17	16e

À la lecture de ce tableau on se rend bien compte que les prises de paroles des deux personnages-narrateurs sont les plus importantes, après celles de Moudouma N'Goyi, le héros de la pièce. Contrairement à ce dernier qui n'a commencé à s'exprimer qu'à partie de la deuxième partie de la pièce, les interventions de « L'UN » et de « L'AUTRE » couvrent toute l'histoire dramatique et vont du prologue aux deux dernières scènes de la pièce. Leurs prises de paroles constantes viennent interrompre, tels des intermèdes, l'action dramatique avec des commentaires sur les actions. D'un autre côté, il importe de souligner que l'une des spécificités des interventions des deux personnages-narrateur est qu'elles sortent un court instant le lecteur-spectateur de son univers fictionnel et l'installent dans le réel par le biais de faits historiques liés au passé colonial du Congo. Nous y reviendrons plus en profondeur dans

Licence CC BY-NC-ND 3.0

la suite de notre travail. Ainsi, s'il est très souvent question de l'histoire coloniale du Congo livré aux compagnies concessionnaires par la France, soulignons dans un même temps que les personnages-narrateurs, comme c'est très souvent le cas lors de leurs prises de paroles, se permettent de donner leurs points de vue sur les situations représentées.

On assiste chez Bemba à une déconstruction concrète de l'illusion dramatique due aussi bien à la cadence des interruptions de l'action par ces narrateurs pour le moins bavards que par le contenu historique de leurs interventions. Toutefois, l'analyse des manifestations de la rupture en ce qui concerne les pièces de notre corpus serait incomplète si nous nous arrêtions aux seuls effets engendrés par la brisure symbolique du quatrième mur et ceux des nombreuses prises de paroles des personnages-narrateurs.

Règle importante de distanciation[657] prônée par l'auteur de *L'Exception et la règle*, la structuration externe de la pièce de théâtre en « tableau » fait partie des principes fondateurs du théâtre épique, comme l'explique Patrice Pavis :

> *Pour BRECHT* […] *le tableau est un fragment typique, mais incomplet sans la perspective critique et restructurante du spectateur : chaque tableau forme un tout, ne se projette pas dans le suivant ; il se termine brutalement dès qu'il menace de prendre en une substance valant pour elle et n'obligeant pas à la comparaison avec la suite.*[658]

Cette disposition dramaturgique brechtienne telle que relevée par l'universitaire français est également manifeste dans le théâtre de Sylvain Bemba. En effet, alors que la pièce *Tarentelle noire et diable blanc* est subdivisée en trois épisodes, *L'Enfer, c'est Orféo* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête* sont respectivement découpées en trois et deux actes. Ainsi, le résumé ces différentes parties permet d'appréhender plus clairement leur relative autonomie.

D'abord, dans *L'Enfer, c'est Orféo*, il est dépeint au niveau de l'acte I le tableau d'une société africaine indépendante en pleine perte de repère où les dirigeants politiques et les élites jouissent de la misère et de la souffrance des populations. Quant aux actes II et III de la pièce, ils mettent en scène une situation tout autre, celle d'un peuple africain sous un joug colonial mettant tout en œuvre pour reconquérir sa liberté et son indépendance.

En ce qui concerne *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, soulignons qu'il est question au niveau du premier acte de la représentation d'une société africaine post-coloniale en plein dans la modernité où une valeur essentielle telle que l'honnêteté et toutes celles du même genre tendent en disparaître. Le second acte, lui, met en relief ce problème majeur de l'Afrique des indépendances à travers un récit dramatique relativement cocasse. En

[657] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 308.
[658] *Ibid.*, p. 346.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

effet, il évoque un conflit entre d'un côté les habitants d'un grand bidonville dans une capitale africaine, des représentants du gouvernement et de l'autre un honnête blanchisseur. Ce dernier, pour avoir refusé d'inscrire son nom sur une liste de sinistrés à dédommager parce que n'ayant rien perdu dans l'inondation dont a été victime son quartier, se met à dos familles et amis avant de se faire mettre en prison par des administrateurs véreux.

Du point de vue de la structuration de la pièce *Tarentelle noire et diable blanc*, il faut dire que l'œuvre a la particularité d'être, tel un film « *western*[659] », subdivisé en trois épisodes dont l'évolution respecte une certaine cohérence dans la mesure où celles-ci coïncident avec les trois grandes phases de la colonisation du Congo, allant de l'annexion des territoires et à la colonisation. Paradoxalement bien respectant une certaine chronologie, les épisodes de la pièce jouissent d'une autonomie d'autant plus flagrante que le dramaturge leur a attribué des titres pour le moins explicites qui sont bien les résumés de trois histoires distinctes, bien que complémentaires.

Même si elles ne comportent pas la dénomination de tableaux, les structures respectives de *Tarentelle noire et diable blanc* en épisodes et en Actes pour ce qui est de *L'Enfer, c'est Orféo* et *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, partagent dans la perspective brechtienne un caractère commun : ces trois textes dramatiques sont subdivisés en différentes parties relativement autonomes, axées chacune sur une thématique ou représentant une situation précise. Cette organisation du point de vue de la fable présente une certaine discontinuité, chaque acte et épisode traitant de questions ou de sujets distincts. Par ailleurs, mises bout à bout ces parties renvoient à une certaine réalité globale dont le sens ne peut être saisi qu'à la suite d'un subtil effort de reconstitution de la part du lecteur-spectateur.

Grâce à une stratégie dramaturgique interrompant l'illusion théâtrale afin de « rappeler au [lecteur -] spectateur qu'il n'est pas en présence des évènements eux-mêmes, mais d'un récit qui les rapporte et qui est commandé par un point de vue[660] », les interventions des personnages-narrateurs contribuent fortement au processus d'épicisation de Tarentelle noire et diable blanc et d'Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête ainsi que de L'Enfer, c'est Orféo, mais à un degré moindre pour la dernière pièce cité. On peut considérer que les intrusions directes de Bemba dans s/ces pièces de théâtre par la voix de narrateurs épiques relèvent d'une approche esthétique savamment élaborée qui consiste à créer un paradigme de rupture le plaçant constamment en face de son public et plus étroitement dans une situation

[659] Mot utilisé par Sylvain Bemba pour désigner la rencontre orageuse entre les colons Blancs et les Noirs congolais.
[660] Muriel Plana, Roman, *théâtre, cinéma au XXe siècle : Adaptation, hybridations et dialogue des arts*, *op. cit.*, p. 32.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

communication avec le lecteur-spectateur. Relevons avec cette attitude une dernière situation qui n'est pas sans rappeler la configuration habituelle du mbongi qui veut que le ndzïmi en face de son auditoire sache « entraîner les spectateurs-acteurs dans une complicité dramatique[661] » afin que l'histoire racontée reste gravée dans la mémoire et l'âme de ce dernier.

I.2.3. L'Historicisation

Le théâtre bembien est fondamentalement historique. Tout y concourt, comme chez Brecht, à rappeler constamment au public qu'il assiste à un exposé d'évènements historiques plus ou moins révolus : la note dès le début de *L'Enfer, c'est Orféo* ; les récits des deux personnages-narrateurs dans le prologue de *Tarentelle noire et diable blanc* et celui du Présentateur juste avant le début de la scène 1 de l'acte 1 de la pièce *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, relèvent de ce procédé[662]. Avec ces récits, la narration intègre le discours et l'on se rend compte dès l'entame de chacune des pièces du corpus que le processus est lié à une époque passée, fût-elle relativement proche de la période de sa théâtralisation. Dès les propos liminaires, l'action est anticipée et le lecteur-spectateur est informé du dénouement ou des évènements à venir, ce qui le débarrasse des inquiétudes concernant le devenir du héros.

Sylvain Bemba, pour écrire sa pièce *L'Enfer, c'est Orféo*, s'est inspiré des actualités brûlantes du continent. Les réalités sociales et politiques peu reluisantes des pays africains indépendants et la lutte armée menée par Amilcar Cabral et les siens depuis le début des années 1960 pour l'indépendance de la Guinée-Bissao constituent la trame de la pièce. L'année de la publication de cette œuvre, une guérilla militaire engagée dans ce pays depuis 1963 est entrée dans sa phase décisive. Envahie puis colonisée par le Portugal de 1841, la Guinée-Bissao devient officiellement indépendante en 1973, l'année de l'assassinat d'Amilcar Cabral, figure de proue du mouvement de libération nationale. Revenant à la pièce, on constate en effet que le personnage-narrateur de *L'Enfer, c'est Orféo* annonce les différentes péripéties à venir : « […] *Aura-t-il le courage de sortir de ce qui pour lui est devenu un enfer ? Ira-t-il rejoindre dans le maquis ses compatriotes qui luttent contre le colonialisme*

---

[661] Matondo Kubu Turé, « Panorama du théâtre et quelques réflexions », in *Notre librairie*, n° 92-93, 1988, p. 174.

[662] « *Terme introduit par BRECHT. Historiciser, c'est montrer un événement ou un personnage dans un éclairage social, historique, relatif et transformable. C'est 'montrer les événements et les hommes sous leur aspect historique, éphémère'* […], *ce qui donne à penser au spectateur que sa propre réalité est historique, critiquable et transformable* », Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit*., p. 162.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

portugais ? Et dans ce maquis, arrivera-t-il à se retrouver lui-même ?[663] » Ces questions vont coïncider non seulement avec les grandes étapes de la quête de liberté et de rédemption du héros éponyme, mais historicisent d'emblée les actions à venir par le biais de la seconde question sur l'éventuelle participation d'Orféo à lutte armée contre la colonisation portugaise en Guinée Bissau. Le lecteur-spectateur ne sera pas surpris si à la suite de sa démarche de révolté, ce dernier connaît une fin digne d'un héros tragique ou, dans le cas contraire, triomphe de l'adversité et atteint tous ses objectifs. Dans les deux cas de figure, il sera en mesure d'interroger en toute lucidité le sens de la démarche du héros au cours de la représentation (ou de la lecture) et d'en tirer des conclusions en lien avec sa perception de l'histoire, son actualité et son avenir.

C'est à partir des grandes étapes de l'histoire coloniale de son pays que Sylvain Bemba écrit *Tarentelle noire et diable blanc*. Le dramaturge fait le choix de représenter l'histoire dans sa pièce en la morcelant en périodes relativement distinctes : « *de 1890-1916, conquête militaire de la région*[664] » ; « *1916-1928 : Construction du C.F.C.O.* […][665] » ; « *Suite des années vingt : la colonisation s'installe et s'enracine*[666] ». À l'intérieur de son texte théâtral, Sylvain Bemba fait cohabiter harmonieusement réalités historiques et actions dramatiques, comme l'annonce d'entrée de jeu l'un des narrateurs épiques : « *Notre histoire se situe à la charnière de deux siècles. Les personnages en sont imaginaires ainsi que les évènements, bien que la trame soit constituée de certains faits puisés à des sources historiques.*[667] » Ainsi, à côté des répliques de personnages fictifs, l'on retrouve les récits de « L'UN » et de « L'AUTRE », les deux personnages-narrateurs de la pièce, basés sur certains faits et évènements historiques, notamment le scandale Gaud et Toqué, la commission d'Enquête conduite par Pierre Savorgnan de Brazza en 1905, l'instauration du code de l'indigénat ou encore les rapports de 1923 et de 1921 relatifs à la construction du chemin de fer Congo-Océan (C.F.C.O.), etc., comme l'illustre respectivement les séquences suivantes :

Prologue :

> *L'AUTRE. — Les Indiens du Congo sont mortels comme leurs homologues d'Amérique : les balles n'épargnent ni les femmes, ni les enfants, ni les vieillards. En voulez-vous un témoignage ? Voici celui d'un spécialiste, l'administrateur Toqué, qui se rendra tristement célèbre en compagnie de son collègue Gau pour un crime odieux « concélébré » le 14 juillet 1903 : « On fait des razzias dans les villages ; on enlève les femmes et les enfants ; on les cache dans de petites cases* […]. *Ces femmes et*

[663] Martial Malinda, *L'Enfer, c'est Orféo*, *op. cit.*, p. 9.
[664] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit.*, p. 27.
[665] *Ibid.*, p. 65.
[666] *Ibid.*, p. 95.
[667] *Ibid.*, p. 22.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

ces enfants meurent souvent de faim, de variole ; les femmes sont prises de force par les gardes régionaux. On ne libère ces otages que quand les porteurs arrivent. On emploie la même méthode pour faire rentrer l'impôt. » [668]

Premier épisode, scène II :

L'AUTRE. — Oui, l'arrivée du dieu Michelin dans le pays. Ce dieu a précipité son voyage à la suite de la dimension grandissante que prend à Paris ce que l'on, appelle là-bas la « question du Congo ». Les bons tam-tams français alertent l'opinion publique de leur pays sur les atrocités perpétrées par les civilisateurs au Congo. Des journaux comme Le Matin, Le Petit Parisien, Les Cahiers de la Quinzaine, L'Humanité sous l'égide de Jaurès, prennent la tête de cette campagne de presse pour dénoncer la danse du scalp des « Visages pâles » qui vont jusqu'à dépouiller les Indiens congolais de leur peau. Après la commission d'enquête conduite par M. Brazza en 1905, il faut noter le voyage au Congo du célèbre écrivain André Gide, 20 ans plus tard .[669]

Premier épisode, scène IV :

L'UN. — Par ordre du commandant militaire, il est interdit de chanter, car l'autorité coloniale sait maintenant que la chanson était un bouclier mental et moral utilisé par les opprimés pour tenter de donner un goût agréable au vin amer de l'affliction qui fermente dans la calebasse de leur gorge. Le tout en application du code de l'indigénat rendu exécutoire par un arrêté du gouverneur général. Aux termes du code de l'indigénat, sont notamment considérés comme infractions : le refus de payer les impôts, le refus ou négligence de faire les travaux, tout acte irrespectueux ou propos tenus en public dans le but d'affaiblir le respect dû à l'autorité française. Il est à noter que dans le discours et propos irrespectueux, sont également compris les chants, les bruits mensongers, etc… [670]

Deuxième épisode (avant la scène I) :

L'UN. — Notre film continue. C'est maintenant le second épisode ; il y aura moins de sang versé, car la docilité résignée devient la seconde colonne vertébrale du peuple, tandis que les dernières velléités de rébellion sont l'exception. Le pays est devenu une immense couveuse artificielle de nègres soumis à la volonté des nouveaux maîtres.

Regardez : la situation a été renversée, au grand étonnement des « Visages pâles » eux-mêmes. Un de leurs shérifs note dans un rapport administratif « un progrès » d'autant plus « sensible » quand « on songe, écrit-il, que tout le pays relativement hostile à notre occupation était encore sous domination militaire et sous le contrôle de 13 Européens, et qu'aujourd'hui ce même pays, avec un seul fonctionnaire, est appelé à collaborer étroitement à l'avenir économique du Congo français en fournissant en l'espace de trois mois la main-d'œuvre du C.F.C.O. : 800 travailleurs, 10 000 kg de manioc, 7 000 kg de viande fumée… »

L'AUTRE. – « Et par-dessus tout cela, souligne le même shérif dans ce rapport de 1923, en se libérant dans le premier semestre de l'année d'une somme de 80 000 francs sur 93 000 francs dus au fisc. » […]

[668] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 24-25.
[669] *Ibid.*, p. 44.
[670] *Ibid.*, p. 55.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

L'UN. — Un rapport de 1921 sur la société « L'Ongomo » illustre parfaitement ce tableau en notant : « la machine du nègre manque d'entretien. Le nègre est un individu fortement sous-alimenté. L'alimenter, c'est remonter son activité. »[671]

Recourir quasi systématiquement à des pans importants, quoique douloureux, de l'histoire coloniale du Congo[672] permet au dramaturge de présenter, ou du moins de rappeler aux lecteurs-spectateurs, toute la violence qui a sous-tendu la rencontre des civilisations européenne et africaine : les privations, le programme d'acculturation et de chosification dont furent victimes les peuples du bassin du fleuve Congo, notamment l'exploitation inhumaine de ces derniers par les colons blancs aussi bien pour la construction du C.F.C.O. que pour les travaux et corvées dans les champs d'hévéa et les mines d'or. Avec cette narration double (fiction/réalité), le lecteur-spectateur est plongé en plein dans la mémoire et/ou la connaissance d'un passé de douleurs et d'humiliations. D'ailleurs, si *Tarentelle noire et diable blanc* semble de prime abord baigner dans un monde fantastique en rapport avec le cultuel et le culturel, c'est bien l'Histoire, celle de l'occupation et de la colonisation du Congo, qui constitue la colonne vertébrale de la fable. En la transposant dans sa pièce, Sylvain Bemba espère placer les siens au cœur d'images et de scènes qui titilleront leur esprit critique dans l'optique d'une prise de conscience de leur nouvelle condition d'homme néo-colonisé par et à travers la remémoration d'un passé très proche d'homme asservi et privé de liberté.

Comme le souligne Patrice Pavis, « l'historicisation met en jeu deux historicités : celle de l'œuvre dans son propre contexte [et] celle du [lecteur-]spectateur dans les circonstances où il assiste au spectacle[673] ». De cette façon, le théâtre bembien retrouve le théâtre brechtien. Comme chez le théoricien et dramaturge allemand, Bemba avec son œuvre dramatique invite à la réflexion sur le passé, le présent et le devenir. Dans cette perspective, il recourt tout comme Brecht au procédé distanciant d'historicisation en vue d'amener le lecteur-spectateur congolais et africain à la réflexion afin de passer à l'action et non demeurer dans l'émotion en se complaisant dans l'indigence.

L'épicisation de son théâtre est une façon pour Sylvain Bemba d'amener ses contemporains, notamment les intellectuels, à repenser les enjeux de la conquête des indépendances pour aujourd'hui envisager de nouvelles voies de reconquête de la liberté : un nouveau combat s'ouvre à eux, avec cette fois des ennemis visibles, les dirigeants noirs

[671] Sylvain Bemba, *Tarentelle noire et diable blanc*, *op. cit*., p. 65-66.
[672]Cf. Catherine Coquery-Vidrovitch, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires 1898-1930*, Tome 1, Paris, Éditions de l'EHESS, 2001.
[673] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit*., p. 162.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

africains très souvent manipulés par l'ancienne métropole. L'esclavage est révolu, la colonisation est loin derrière, cependant le sous-développement et le néo-colonialisme doivent être combattus avec autant de lucidité que d'énergie. Le Noir africain n'est plus un esclave asservi au service d'un quelconque maître blanc ayant droit de vie et de mort sur lui. Cependant, son infériorité crie toujours et le théâtre de Sylvain Bemba l'invite à se pencher sur son passé afin de se donner les moyens pour briser les complexes discriminants développés et utilisés comme des armes psychologiques par l'administration coloniale et malheureusement intériorisés par l'Africain lui-même. Bemba montre dans et par son théâtre épique publié au lendemain des indépendances les origines de l'aliénation de ses frères. Il développe par conséquent une approche esthétique et militante qui veut avant tout tuer en chaque lecteur-spectateur congolais et africain sa passivité politique en tentant de semer en lui un début de réflexion créant du même coup les conditions d'une éventuelle prise de conscience et d'un engagement.

II. L'Esthétique romanesque de Sylvain Bemba

L'approche bembienne de la création romanesque peut être comparée à celle de plusieurs écrivains francophones africains des années 1970-1980 qui ont la particularité d'avoir produit des œuvres politiquement engagées. On peut citer entre autres les Congolais Tchicaya U Tam'si, Henri Lopes et Sony Labou Tansi, les Ivoiriens Bernard Dadié et Ahmadou Kourouma, les Guinéens William Sassine et Alioum Fantouré, les Maliens Yambo Ouologuem et Massa Makan Diabaté, ou encore les Camerounais Mongo Beti et René Philombe. La finalité de leurs créations littéraires a été d'atténuer dans un premier temps la domination culturelle de l'Occident subie par les populations africaines décolonisées, mais surtout d'arriver à trouver des solutions aux maux de l'Afrique indépendante en dénonçant et en stigmatisant les agissements et dérives de leurs dirigeants politiques respectifs. Ces écrivains dits post-coloniaux conçoivent, pour remplir leur rôle social et politique, de nouveaux modèles d'écriture, notamment par la transformation ou par l'enrichissement de leurs procédés scripturaux. En effet, ils choisissent, selon l'expression de Georges Bataille, de « *restituer la vérité multiple de la vie*[674] » quotidienne et contemporaine des peuples africains en adaptant les modèles des littératures occidentales traditionnelles à leurs réalités locales.

Chez Sylvain Bemba, on assiste à une mise en place de procédés narratifs qui fusionnent les traditions africaines, avec tout ce qu'elles impliquent, et la modernité

[674] Georges Bataille cité par François Laplantine, *Transatlantique. Entre Europe et Amérique latines*, Paris, Payot, 1994, p. 37.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

scripturale amenée par l'Occident. Cette option se manifeste au niveau de son écriture romanesque par une sorte de déconstruction textuelle : écriture polyphonique et fragmentée, invention verbale, néologisme, acclimatation du langage, récit anachronique, émiettement de l'espace, narration non conventionnelle, etc. Ainsi, ce « *maître du "réalisme merveilleux"*[675] », semble s'être donné pour mission dans la dernière moitié de sa vie de « *réaliser la synthèse de la littérature, du cinéma et de la musique*[676] » dans ses œuvres. Nombreux sont d'ailleurs les critiques qui ne manquent pas de relever cette écriture romanesque bembienne fortement marquée par une articulation particulière des arts et de l'affabulation.

II.1. Sylvain Bemba et le Réalisme merveilleux

Au début de la deuxième moitié du XIXe siècle, le réalisme s'affirme en France comme esthétique littéraire. Dans le premier numéro de la revue éponyme qu'il lance avec Jules Assézat en novembre 1856, Edmond Duranty revient de façon explicite sur le concept :

> *Le Réalisme est une protestation raisonnée de la sincérité et du travail contre le charlatanisme et la paresse. Cette protestation est par elle-même une idée nouvelle en ce qu'elle est nécessaire, juste à ce moment précis pour réveiller un peu les esprits et les ramener à l'amour de la vérité* […]. *En littérature, dans les arts plastiques, en science, en toutes choses il y a de grands combats à soutenir au nom de la vérité, car c'est le seul levier à employer pour soulever l'émotion dans les esprits.* […] *Donner une définition esthétique du Réalisme serait du temps perdu, une écluse à des fleuves de discussions sur les mots.* […] *Le Réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où l'on vit, parce qu'une telle direction d'étude est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, qu'elle exempte de tout mensonge, de toute tricherie, ce qui est la première chose à démontrer. Cette reproduction doit donc être aussi simple que possible pour être compréhensible à tout le monde.*[677]

Ainsi, des écrivains tels que Stendhal, Honoré de Balzac ou encore Gustave Flaubert ont en commun le fait de s'être évertués dans leurs œuvres littéraires à reproduire les faits et réalités en lien avec le quotidien du peuple français. Une démarche scripturale qui, en tout état de cause, leur aura permis de faire partager aux lecteurs une certaine vision du monde et de l'époque. En plein XIXe siècle qui voit le roman devenir le genre littéraire dominant, Henri

[675] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, *op. cit*., p. 26.
[676] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « Sylvain Bemba, un homme de synthèse », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 22.
[677] Edmond Duranty, « Le Réalisme » et « Esquisse de la méthode de travaux », *Réalisme*, n°1, 15 novembre 1856, p. 1-2. Url : Réalisme / gérant : Edmond Duranty | 1856-11-15 | Gallica (bnf.fr) [consulté 2 décembre 2020].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Thulié va, lui, toujours dans la revue *Réalisme*, insister sur l'indispensabilité du réalisme comme approche scripturale pour le romancier :

> *La réalité qu'on dédaigne, n'est-elle pas plus curieuse que toutes les folies ? Il est plus intéressant, ce me semble, de montrer au lecteur ses préjugés, ses sentiments, ses passions, ses instincts, de faire pour lui ce que chacun devrait faire pour soi, de lui décrire l'ensemble et le but de son existence, ce qu'il n'avait jamais voulu ou peut-être osé entreprendre.*
> *Le roman, je le répète, ne peut s'appuyer que sur l'observation ; le romancier doit faire l'histoire des mœurs de son époque, en étudiant les besoins, les passions de l'homme, les devoirs et les préjugés de la société, en observant les rapports de caste à caste, d'homme à homme, ne fait-on pas l'histoire philosophique de nos institutions ? Dans de semblables conditions on ne peut pas accuser le romancier de mensonge : il cite des hommes et des faits, il prend les hommes tels qu'ils sont, les fait agir et parler comme ils agissent et comme ils parlent, et c'est le lecteur qui conclut. Il fait pour la société ce qu'on fait pour les sciences, il analyse. Ne faut-il pas étudier anatomiquement et partie par partie tout corps organisé pour formuler sa physiologie ?... Le roman est l'anatomie philosophique.*[678]

Au demeurant, c'est pour cette forme de Réalisme, telle que déterminée et fixée par ces théoriciens français, que vont opter plusieurs générations de romanciers francophones africains. À propos du choix de cette esthétique littéraire, Claire L. Dehon dans l'introduction de son ouvrage *Le Réalisme africain* relève pourtant un fait particulièrement intéressant :

> *Confronté à ce qu'il prend pour des anomalies génériques, le lecteur occidental doit s'attendre* […] *à ce que les personnages, situations, descriptions et conventions, même s'il y a de nombreux rapprochements à faire avec la littérature française, s'éloignent souvent des modèles européens.* […] [S]*i les écrivains africains emploient une langue, un genre littéraire et un mode d'expression venant de France, leurs emprunts ne les empêchent guère de créer une nouvelle littérature qui répond au goût des lecteurs locaux. En fait, leur application du réalisme dans les romans constitue un des exemples les plus flagrants de leurs adaptations et de leurs manipulations d'emprunts étrangers*.[679]

Les écrivains africains et plus particulièrement les romanciers arrivent ainsi, suivant un certain nombre de procédés, à « africaniser » au maximum le réalisme littéraire européen, donc à se le réapproprier en fonction de leurs différentes cultures et de leurs imaginaires respectifs. S'il est spécifiquement question chez Claire L. Dehon des écrivains francophones originaires d'Afrique subsaharienne, force est de constater que cette démarche a donné naissance en d'autres lieux à d'autres formes (abouties) de réalisme : le « *Realismo magico* » ou « *Réalisme magique* » latino-américain et son faux jumeau le « *Réalisme merveilleux* » haïtien lequel nous intéresse particulièrement.

[678] Henri Thulié, « Du Roman », *Réalisme*, n°1, 15 novembre 1856, p. 6.
[679] Claire L. Dehon, *Le Réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 25.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Élaboré à la fin des années 1950, si « *la conceptualisation du Réalisme merveilleux de Jacques Stephen Alexis marque un tournant dans l'histoire de la pensée caribéenne*[680] », Pierre Schallum ne manque pas de souligner que le concept atteint sa dimension internationale lors de la participation de l'auteur haïtien au premier Congrès des écrivains et artistes noirs de 1956 :

> *L'écho de cet évènement* [explique-t-il,] *organisé par le fondateur de la revue Présence Africaine, Alioune Diop, fut considérable. Présence Africaine publia les discours prononcés dont celui de Jacques Stephen Alexis. Les Lettres Françaises, revue dirigée à l'époque par Louis Aragon, publia aussi un numéro spécial sur le Congrès avec des textes de Jean Price-Mars, d'Emmanuel C. Paul et de Jacques Stephen Alexis. Le Congrès fut également couvert par des périodiques hispano-américains. Alejo Carpentier rédigea ainsi un article intitulé « Un congreso de escritos negros (reunion des escritores y artits negros en Paris : negritude) » pour El Nacional*[681].

De nombreux auteurs subsahariens déjà adeptes d'un certain réalisme et dont les peuples sont encore sous le joug colonial européen souscrivent à cette théorie esthétique qui, dans la perspective alexisienne, s'éloigne d'un choix purement esthétique. Celle-ci fait du Réalisme merveilleux le protagoniste d'un combat et d'une lutte socio-politique avec un plan d'action bien déterminé applicable à toutes les littératures mineures, au sens où l'entendent Gilles Deleuze et Félix Guattari[682]. Cet aspect est mis en lumière ce jour par Jacques Stephen Alexis lui-même lors de son intervention :

> *Qu'est-ce donc le Merveilleux sinon l'imagerie dans laquelle un peuple enveloppe son expérience, reflète sa conception du monde et de la vie, sa foi, son espérance, sa confiance en l'homme, une grande justice, et l'explication qu'il trouve aux forces antagonistes du progrès ? Le merveilleux implique certes la naïveté, l'empirisme sinon le mysticisme, mais la preuve a été faite qu'on peut y envelopper autre chose.* […] *Si toutes les races humaines, toutes les nations sont égales et sœurs, elles n'en ont pas moins leurs propres traditions, leurs propres tempéraments et des formes plus susceptibles de les toucher. Si l'Art n'était pas national dans sa forme, comment les citoyens d'un pays feraient-ils pour y reconnaître les parfums et les climats qu'ils aiment pour revivre vraiment les œuvres de beauté qui leur sont offertes et y trouver leur part de rêve et de courage ? Le résultat serait que le peuple considéré ne pourrait que difficilement participer au mouvement de l'humanité en marche vers sa libération puisque cet art et cette littérature, données essentielles à la prise de conscience comme à la délectation esthétique, n'auraient aucune prise sur sa sensibilité.* […] *Faire du réalisme correspond pour les artistes haïtiens à se mettre à parler la même langue que leur peuple. Le Réalisme merveilleux des Haïtiens est donc partie intégrante du Réalisme Social, sous sa forme haïtienne il obéit aux mêmes préoccupations. Le trésor de contes, de légendes,*

[680] Pierre Schallum, *Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis : esthétique, éthique et pensée critique* [thèse de doctorat], Québec, Université Laval, 2013, p. 3.
Url : https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/24350/1/29973.pdf [consulté le 28 juin 2020].
[681] *Ibid*., p. 9.
[682] « *Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, mais plutôt celle d'une minorité fait dans une langue majeure.* […] *Les trois caractères de la littérature mineure sont la déterritorialisation de la langue, le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique, l'agencement collectif d'énonciation* », Gille Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29-31.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

toute la symbolique musicale, chorégraphique, plastique, toutes les formes de l'art populaire haïtien pour aider la nation à résoudre les problèmes et à accomplir les tâches qui sont devant elle. Les genres et les organons occidentaux légués à nous doivent être résolument transformés dans un sens national et tout dans l'œuvre d'art doit ébranler cette sensibilité particulière des Haïtiens, fils de trois races et de combien de cultures.

Pour se résumer, Le Réalisme merveilleux se propose :

1 ° — de chanter les beautés de la patrie haïtienne, ses grandeurs comme ses misères, avec le sens des perspectives grandioses que lui donnent les luttes de son peuple et la solidarité avec tous les hommes ; atteindre ainsi à l'humain, à l'universel et la vérité profonde de la vie ;

2 ° — de rejeter l'art sans contenu réel et social ;

3 ° — de rechercher les vocables expressifs propres à son peuple, ceux qui correspondent à son psychisme, tout en utilisant sous une forme renouvelée, élargie les moules universels, en accord bien entendu avec la personnalité de chaque créateur ;
4 ° — d'avoir une claire conscience des problèmes précis, concrets actuels et des drames réels que confrontent les masses, dans le but de toucher, de cultiver plus profondément et d'entraîner le peuple dans ses luttes. En fonction des disciplines particulières bien des aspects devront être précisés, mais seule une discussion approfondie nous permettra de serrer de plus près la vérité. Ce n'est pas une tâche facile que de progresser dans la voie de ce réalisme-là, bien des tâtonnements, bien des erreurs nous attendent, mais nous saurons même tirer parti de nos échecs pour arriver le plus vite possible à ce qui se profile déjà devant nos yeux. Le travail décidera de tout le reste.[683]

Ces deux paragraphes des prolégomènes « Du réalisme merveilleux des Haïtiens » cristallisent toute l'« économie » du réalisme merveilleux alexisien. En effet, en tant que marche littéraire à suivre, le Réalisme merveilleux tel que défini et fixé dans ce qui peut être considéré comme un véritable document-manifeste veut que le vécu des individus et des communautés soit mis principalement en exergue en se focalisant sur leurs réalités, leurs aspirations et leurs inquiétudes. Ainsi, en se métamorphosant en mémorialistes de leurs sociétés, les artistes et plus particulièrement les écrivains doivent insister dans leurs productions artistiques sur la dimension sociale ainsi que sur la matérialité à l'intérieure de laquelle ils évoluent et se réalisent. Partant, l'attitude à adopter réside très précisément dans l'appropriation des nombreuses manifestations historiques, populaires et culturelles des sociétés endogènes afin de les réutiliser comme le roc idéologique sur lequel doivent reposer toutes productions scripturales. De cette façon, les œuvres littéraires ont pour principal but d'élucider le monde, de le présenter tel qu'il est, et parallèlement d'arriver à transformer l'histoire des peuples.

Dans un article rendant hommage à son compatriote, Jean-Baptiste Tati-Loutard rappelle que « [d]*ans le roman comme au théâtre, Sylvain Bemba était un partisan du*

[683] Jacques Stephen Alexis, « Du Réalisme Merveilleux des Haïtiens », in *Présence Africaine*, n° 8-9-10, 1956, p. 267-268.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

"réalisme merveilleux" prôné par les écrivains sud-américains et par l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis[684] ». En effet, qualifié à juste titre de « *maître du réalisme merveilleux* » par ses pairs, Bemba va dans un entretien accordé à Roger Chemain revenir précisément sur son intérêt pour cette forme de réalisme :

> *À mon avis, le théâtre africain* [la littérature africaine, de façon générale] *doit, dans certains cas, s'annexer territorialement le fantastique dans une rencontre qui est celle du réalisme merveilleux prôné par l'écrivain haïtien Jacques Stephen Alexis. J'adhère pleinement à cette forme de réalisme qui ne s'appuie pas sur les mythes populaires ou sur l'inconscient collectif pour perpétuer l'obscurantisme, mais part au contraire du réel, des vocables les plus expressifs et des croyances du peuple pour les dynamiser et les projeter dans une vision du monde qui libère l'homme de ses chaînes*.[685]

Dans le cas de l'auteur brazzavillois, un tel positionnement esthétique est compréhensible dans la mesure où son œuvre s'inscrit dans la veine idéologique de la phratrie des écrivains congolais. Ceux-ci, au lendemain de la « Révolution des trois glorieuses » au Congo, entendent lutter contre l'oppression morale, intellectuelle, culturelle et même physique de leurs compatriotes par et à travers leurs créations littéraires. D'ailleurs, si « *dans toute société, la contestation commence d'abord au niveau de l'imaginaire*[686] », comme le soutient Bemba, l'écriture romanesque chez lui devient un véritable creuset qui collige la vie de ses contemporains, l'histoire de son peuple, la culture congolaise, de l'asservissement et de l'oppression, ainsi que la transformation des « *mocheries*[687] ».

Ainsi qu'il nous a été donné de questionner les principales visées socio-politiques de la dramaturgie bembienne à la lumière des pièces du corpus, nous allons tenter de cerner la façon dont celles-ci sont mises en texte dans le roman de Bemba par le biais notamment du Réalisme merveilleux. Nous nous appuierons à cet effet sur le protocole d'action du Réalisme

---

[684] Jean-Baptiste Tati-Loutard, « La Mort de Sylvain Bemba », in *Présence Africaine*, n° 153, 1996, p. 257.
[685] Sylvain Bemba dans Roger Chemain, « Le Théâtre militant. Entretien avec Sylvain Bemba », in *Notre Librairie*, n° 39, 1977, p. 91.
[686] Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gerard Clavreuil, *Conversations congolaises*, *op. cit*., p. 25.
[687] Néologisme créé et employé par Sony Labou Tansi dans son roman *L'Anté-peuple.* « *Mais* […] *qu'est-ce que la mocherie ? Mot qui rime bien avec tricherie, mesquinerie, machinerie… la mocherie est une nouvelle version de la bêtise humaine flaubertienne, une inadéquation de l'individu dans l'absurdité de la société moderne, une aliénation de l'homme par les valeurs de la société contemporaine comme l'argent, le pouvoir, la violence structurelle et la fausse sécurité apportée par le développement technologique. Elle peut aussi être définie comme l'ensemble des valeurs, ou mieux, des anti-valeurs, des préjugés, des obstacles tantôt imposés tantôt choisis délibérément par l'homme qui empêchent son accomplissement, comme sa démission devant une situation historique qui nécessite toute la mobilisation de sa conscience ou une participation réelle de sa part. La mocherie, c'est aussi l'abîme qui existe entre ce que l'individu est et ce qu'il se propose d'être, ou l'instauration des valeurs contraires à ses aspirations morales et matérielles. La mocherie est une condition de l'être humain en ce général quelles que soient sa race, sa culture et son histoire. C'est pour cette raison que Sony Labou Tansi précise que la mocherie n'est pas l'apanage des* [É]*tats africains.*», Landry-Wilfrid Miampika, « Sony Labou Tansi : l'anti-modernité des États honteux ou la parenthèse de la mocherie », in *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba*, Alain Kounzilat et Ange-Séverin Malanda (dir.), Corbeil-Essonnes, Éditions ICES, 1996, p. 59.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

merveilleux alexisien qui se résume en quatre approches distinctes, mais complémentaires : reconstituer et représenter le contexte socio-historique ; opter pour un art utile et engagé ; raconter l'histoire de son pays avec un langage adéquat ; et engager son écriture littéraire dans un processus de transformation sociale. Ces quatre orientations d'écriture littéraire nous les regrouperons en deux grands groupes pour une analyse efficiente, avec d'un côté la description de ce qui est typique (histoire et imaginaire) et de l'autre celle du changement (rôle de l'art et de l'engagement).

II.1.1. Histoires, mythes et rêve au service du roman

L'histoire apparaît comme un moyen pratique et efficace dont se servent volontiers les intellectuels et hommes de lettres dans leurs écrits littéraires pour traiter de problématiques liées à l'actualité et aux préoccupations de leurs contemporains. Les principaux enjeux de cette démarche relèvent aussi bien du ludique que du didactique. S'il est en effet proposé au lecteur une œuvre de fiction lui permettant l'instant d'une lecture de s'évader et de se laisser conduire dans une réalité autre que la sienne, ce dernier en sort souvent édifié du fait des fonds d'histoire officielle mis en place et fictionnalisés par l'écrivain. Penser aujourd'hui en parlant d'hier, comprendre le présent en retournant dans le passé, c'est bien ce à quoi s'attèle le romancier Sylvain Bemba qui convoque l'historique dans l'élaboration de son écriture fictionnelle.

L'histoire de l'Afrique subsaharienne et plus particulièrement du Congo occupe une place importante dans les romans de Sylvain Bemba. Les évènements de ses récits narratifs sont localisables dans le temps et dans l'espace. L'auteur brazzavillois représente ainsi dans son roman nombre d'éléments de l'histoire savante, pour reprendre l'expression de Régine Robin[688].

Rêves portatifs, le premier texte de la tétralogie romanesque bembienne traite de façon globale du passage de la colonisation à l'indépendance d'un pays africain imaginaire. Il situe l'action au début des années 1960. Cette œuvre résulte d'une transposition politique ayant aussi bien un effet contemporanéité due à la proximité temporelle vis-à-vis de l'année d'édition du roman ainsi qu'au caractère historique des évènements rapportés, et une mise à distance du fait de la « fictionnalisation » du cadre géographique. Ainsi, de même que la vie privée, la chose publique et l'avenir de la nation forment un tout dans l'histoire des peuples, trois évènements retentissent sur le devenir de la nation africaine fictive du Pays des

[688] Cf. Régine Robin, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, Coll. « L'Univers des discours », 1989.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

palmiers : l'emprisonnement à vie du combattant anti-colonialiste King Yaya, les tensions politiques de la première décennie d'indépendance et le putsch révolutionnaire de l'armée.

Les actions des colonisateurs européens en Afrique, en l'occurrence celles de la France au Congo, sont représentées dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*, tout comme la vie des habitants des grandes villes et des villages africains de façon générale. Le récit tourne autour des luttes anti-coloniales et de la naissance du nationalisme africain symbolisé au Congo par la figure historique et mythique d'André Grenard Matsoua, ancien combattant et intellectuel engagé mort, du moins assassiné pour ses idéaux.

Au niveau du *Dernier des cargonautes*, le cadre urbain (et plus particulièrement celui de la capitale) est l'espace dans lequel ont lieu les principales actions, et où est mise en exergue la profonde indigence des populations qui y vivent et qui chaque jour luttent pour leur survie dans l'espoir d'un mieux-être. Sont donc mis en texte le vécu et le quotidien des populations de différentes classes sociales, notamment celles des bidonvilles et des quartiers huppés. Enfin, dans ce roman, une situation rapportée plus d'une fois par des historiographes et traitée dans nombre d'œuvres littéraires africaines est utilisée par Sylvain Bemba comme contexte et fond historique du récit : l'immédiat après-indépendance comme période de désillusion des populations africaines au sud du Sahara en raison de la mal-gouvernance des nouveaux dirigeants.

Léopolis est un roman sur l'histoire de l'Afrique subsaharienne et plus particulièrement de celle de l'actuelle République Démocratique du Congo. À l'instar des *Rêves portatifs,* le dernier roman de Bemba sonne comme un hymne appelant au combat pour l'émancipation réelle et totale du peuple, à travers cette fois les péripéties de la chute d'un héros atypique, Fabrice M'Pfum, en qui la critique a très vite reconnu le héros Patrice Lumumba :

> *Léopolis, le nouveau roman de Sylvain Bemba, paru chez Hatier dans la collection Monde Noir poche, devrait intéresser les Africains. Il conte en effet, sous une forme plus mythique qu'historique, la carrière politique de Patrice Lumumba. Mais ici le héros se nomme Fabrice Mpfum, ce qui confère sans doute à l'auteur le droit de ne pas rapporter fidèlement la vraie vie de ce grand Africain du Zaïre.* [689]

Par le biais de l'itinéraire de son héros littéraire, Bemba plonge le lecteur au cœur d'évènements majeurs du pays de Patrice Lumumba et de Mobutu Sésé Séko allant de l'épisode très mouvementé de la colonisation aux premières années d'indépendance, en passant par les derniers instants de ce peuple africain sous le joug colonial.

[689] Tchitchellé Tchivela, « Notes de lecture » in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 239.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Comme nous l'avons ci-dessus observé, la présence d'éléments factuels de l'histoire officielle dans les romans de Bemba prend un sens lié à la singularité des personnages principaux et des espaces. En effet, nous sommes mis en face d'histoires dont les acteurs appartiennent à différents domaines et lieux de la vie quotidienne des populations africaines. Cependant, la façon dont les évènements sont représentés les met quelque peu dans les marges de l'histoire formelle. Par exemple, dans les *Rêves portatifs*, les protagonistes partagent une réalité commune : les maux liés au néo-colonialisme et la mal-gouvernance de l'élite dirigeante. Les souffrances et les aspirations en rapport avec cette situation induisent une mémoire collective laquelle « *entraîne un affect qui trahit l'émotion*[690] ». Dès lors, au-delà des manipulations des puissances européennes et des actes iniques des dirigeants africains locaux mis en texte, on comprend que ce sont les impacts des évènements sur les personnes, le sort de leurs familles et de leurs communautés, et dans un sens plus large de la patrie, qui sont examinés et présentés au lecteur par le romancier congolais dans le but, comme nous le soulignions tantôt, de susciter chez lui une réaction.

Une autre forme de modification survient dans l'œuvre romanesque de Sylvain Bemba, quand un évènement historique est transformé en une légende ou prend la forme d'un mythe. Son roman *Léopolis* en fournit une belle illustration. Dans cette œuvre, l'intrigue secondaire porte sur l'une des principales figures politiques de l'actuelle République Démocratique du Congo, Patrice Émery Lumumba. Après avoir combattu politiquement pour l'indépendance de son pays, celui-ci va connaître une fin tragique. Premier ministre et chef du gouvernement de son pays, il est trahi par certains membres de son entourage à la solde des grandes puissances occidentales, notamment de la Belgique et des États-Unis. Capturé, mis en prison et torturé, Patrice Lumumba et deux de ses ministres, Maurice Mpolo et Joseph Okito, dont les noms sont très peu cités par l'historiographie, sont livrés à l'armée katangaise de Moïse Tshombe. Ils sont assassinés dans la nuit du 17 janvier 1961. Le corps de Patrice Lumumba ainsi que ceux de ces amis ne seront jamais retrouvés, puisqu'ils sont décapités, découpés puis dissouts dans de l'acide à la demande du gouvernement belge. C'est du moins ce que révèle l'inspecteur de police belge Gerhard Soete dans un moyen-métrage documentaire[691], *Une mort de style colonial : l'assassinat de Patrice Lumumba*, réalisé par Thomas Giefer en 2001. Actions, personnages, figures de style, ruptures spatio-temporelles, univers oniriques et fantastiques sont mis au service d'un récit, où Fabrice M'Pfum double

[690] Régine Robin, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu, op. cit.*, p. 52.
[691] Thomas Giefer (réalisateur), *Une mort de style colonial : l'assassinat de Patrice Lumumba* [Moyen métrage], 2001, Michel Noll et Héribert Blondiau, Url : https://www.dailymotion.com/video/xvojdw [consulté le 11 aout 2020].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

fictionnel de Patrice Lumumba devient après sa mort un modèle de résistance atemporelle[692]. Ainsi, avec *Léopolis*, le romancier brazzavillois subvertit l'histoire officielle de l'Afrique et la met au service d'un de ses principaux projets d'écriture littéraire, notamment l'appropriation des formes de l'oralité traditionnelle.

La mise en contexte historique des œuvres romanesques de Sylvain Bemba va de pair avec un cadre géographique qui définit l'Afrique et le Congo comme les lieux des évènements racontés, et que l'on peut légitimement associer à l'idée des mémoires nationale et collective[693]. L'intérêt du cadre spatial dans ses œuvres narratives s'appréhende principalement dans la description minutieuse du parcours et de la personnalité de héros tous africains. Ainsi, dans la tétralogie romanesque de Bemba constitué d'œuvres politiquement engagées, les principaux leaders politiques vont connaître des destins à la fois héroïques et tragiques. C'est le cas du Palmérien Kingaboua Yaya dans les *Rêves portatifs*, du Congolais André Grenard dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*, du Tropicain Emmanuel Mung'Undu dans *Le Dernier des cargonautes* et du Wallabian Fabrice M'Pfum dans *Léopolis*. Chacun de ces personnages succombe aux manœuvres d'ennemis pour certains ou d'amis et de frères pour d'autres. Ces héros arrivent malgré tout à vaincre la mort et à accompagner leurs concitoyens dans les luttes émancipatrices en leur insufflant *post-mortem* toute l'énergie nécessaire à travers les idéaux qu'ils ont défendus de leur vivant. Cette dernière idée est d'ailleurs mise en exergue par Miss Nora Norton, un des personnages principaux de *Léopolis*, lorsqu'elle évoque la mémoire de Fabrice M'Pfum :

> *Dix ans après sa disparition, dit-elle notamment, même les plus frustes de ses partisans n'ont pas osé en faire un dieu, en quoi ils ont raison, tandis que ses ennemis en ont fait une incarnation du diable, en quoi ils avouent leur imbécillité. Fabrice M'Pfum est celui par qui votre pays a reçu un supplément d'humanité sans lequel toute nation est condamnée à dériver. Comme un navire à quai, chaque pays a besoin d'un héros tel que Fabrice que l'on jette sous les eaux à la manière d'une ancre pour stabiliser le bâtiment.* [694]

---

[692] « *Ah ! Monsieur le Grand Réquisiteur, comme il aurait mieux valu que vous ne prononçassiez pas ces paroles graves et vaines, surtout lorsque vous avez cité la parole de l'Ecclésiaste : 'Il vaut mieux être un chien vivant qu'un lion mort' ; est-ce le pari que veut faire l'Afrique indépendante ? Êtes-vous autorisé à parler en son nom ? Pour un peuple, entrer dans l'histoire, cela veut dire avoir conscience de son destin. L'homme que vous ne vouliez pas nommer est devenu cette conscience, en dépit de tous les efforts que vous pourrez faire pour hâter la deléopolisation de votre pays. Malgré vous et contre vous, le lion mort vous montrera le chemin tandis que qu'un chien, monsieur, ça ne vit que d'os et ça ne sait suivre qu'une route déjà tracée par d'autres…* », Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 116.

[693] « *La mémoire nationale relève d'un espace-temps monumental, et épique. Il s'agit de la geste du temps-origines des héros nationaux, d'une grande saga de fondation. La mémoire collective de groupe, plus privée et plus locale, partage avec la mémoire nationale, le caractère épique de son chronotrope, une temporalité cyclique, uchronique, mythique*. » Régine Robin, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, *op. cit.*, p. 58.

[694] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 126.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

La tétralogie romanesque de Sylvain Bemba est constituée d'œuvres littéraires qui construisent un imaginaire en mettant en avant un certain nombre d'idéaux de *leaders* subsahariens historiques. Le but de cette démarche étant que ces idéaux puissent guider les décisions et les actions d'après les indépendances des Noirs africains, classe sociale mise à part, dans le combat pour l'émancipation véritable de leurs pays respectifs.

Un autre type d'instrument lié aux mémoires nationale et collective est également employé par Sylvain Bemba lorsqu'il se sert des mythes populaires qu'il met au service de sa fiction romanesque. Pour Jacques Chevrier, les romans bembiens pris individuellement se structurent autour de divers mythes allant « *des plus universels et des plus connus* [aux] *mythes à la fois plus spécifiquement africains, pour ne pas dire congolais, et également plus proches de nous dans le temps*[695] ». S'inscrivant dans le même ordre d'idée, ses compatriotes Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philip Makita affirmaient que Bemba « *se mit au roman pour donner vie, de façon méthodique, aux mythes qui l'habitaient dans son enfance*[696] ». Des *Rêves portatifs* à *Léopolis*, en passant par *Le Soleil est parti à M'Pemba* et *Le Dernier des cargonautes*, le penchant de Bemba pour un matériel mythologique puiser dans des ressources intarissables enracinées dans les fonds populaires africains a déteint sur les structures thématiques et formelles de ses romans. Pour illustrer nos propos, analysons par exemple la seconde publication romanesque de l'auteur, une œuvre que nous trouvons remarquable sur le plan esthétique, comme celles qui constituent d'ailleurs l'ensemble de sa production littéraire.

La convocation d'éléments mythologiques locaux dans l'élaboration de *Le Soleil est parti à M'Pemba*, Sylvain Bemba la relève lui-même dans une note située à la fin de l'ouvrage. Il précise ainsi : « *Les civilisations kongo, teke et vili m'auront fourni une ossature mythologique que j'ai habillée de chair comme j'ai pu, en donnant libre cours à ma fantaisie*[697]. » De tous les mythes convoqués, on se rend vite compte, grâce à ladite note, que le mythe spécifiquement Kongo portant sur le mouvement cyclique (lever/coucher) de l'astre solaire a influé de façon importante sur l'esthétique narrative du récit. En effet, l'usage littéraire qu'en fait Bemba s'appréhende dès le titre même de l'ouvrage. « *Le titre de ce récit est emprunté à la cosmogonie kongo*[698] », souligne Bemba avant d'expliciter :

> *Selon A. Fu-Kiau Bunseki-Lumanisa, le monde apparaissait au Mukongo d'avant la pénétration européenne comme une montagne entourée d'eau. Placé au sommet de cette*

[695] Jacques Chevrier, « "Le Sabre perdu". Contribution à une étude du mythe dans l'œuvre de Sylvain Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, *op. cit.*, p. 75.
[696] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française*, op. cit., p. 26.
[697] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 186.
[698] *Ibid*., p. 185.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *montagne, l'homme pouvait voir le soleil surgir des eaux, monter au-dessus de sa tête, puis être immergé le soir de l'autre côté. Le N'Kongo disait alors : le soleil est parti à M'Pemba, M'Pemba étant le royaume des morts, d'où l'astre du jour ressuscitait le lendemain.*[699]

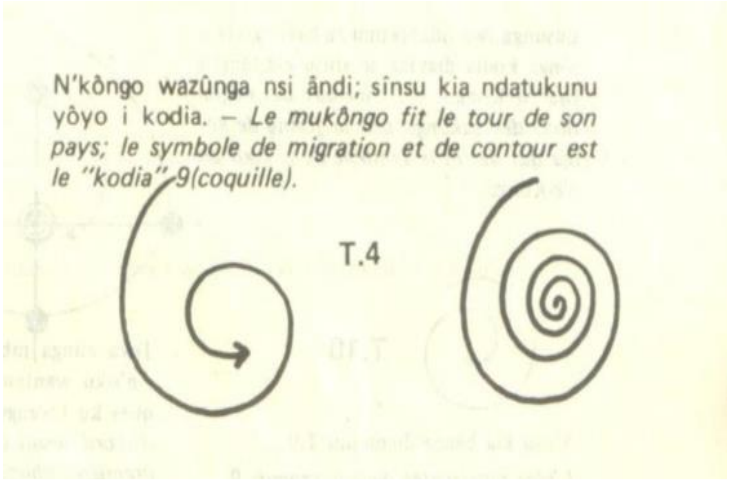
Par ailleurs, dans la suite de la note, une fois toutes ses précisions données, Sylvain Bemba invite les lecteurs non avertis ou « *les amateurs de la question* » à consulter un ouvrage, *N'Kongo, ye nza yakun » zungidila (Nza-Kôngo)*/*Le Mukongo et le monde qui l'entourait (Cosmogonie Kôngo)* du chercheur zaïrois A. Fu-Kiau Bunseki-Lumanisa. Ce à quoi s'est fort bien attelé quelques années plus tôt Albert Doutreloux qui, dans un compte rendu de lecture, en est arrivé aux conclusions suivantes :

> *L'étude d'A. Fu-Kiau s'ajoute à une liste déjà longue de travaux effectués par des Kongo sur leur culture.* […] *Son œuvre dépasse les essais des précurseurs* […] *par sa systématisation, les recherches méthodiques qui l'appuient, un certain sens critique. Elle n'atteint pas le niveau d'élaboration, ou peut-être simplement de sophistication, qui lui vaudrait la sanction académique d'une université. L'auteur, du reste — et ce n'est pas son moindre mérite — ne s'adresse pas aux « spécialistes », mais à son peuple. La publication est bilingue et a d'abord été pensée et rédigée en langue Kongo dans sa variante Manyanga. Il s'agit pour A. Fu-Kiau de rendre aux siens la connaissance de leur culture originale, non pour les enfermer dans un passé sans issue, mais pour qu'ils soient ou redeviennent eux-mêmes devant les problèmes du présent et de demain. C'est, en somme, un effort de décolonisation culturelle.*[700]

Cette investigation scientifique de A. Fu-Kiau Bunseki-Lumanisa en pays Manyanga (actuelle Pioka, une localité située en République Démocratique du Congo) a eu pour principal objet l'examen des migrations et du peuplement de la région au fil des siècles. Dans son livre, si tout laisse à croire que les raisons migratoires dans cette partie de l'Afrique divergent d'une source orale à l'autre, l'auteur démontre qu'elles ont pourtant eu lieu suivant un mouvement identique au point où un rapprochement est établi par les populations autochtones entre leur caractère continu et la forme spiralée d'un coquillage typique de la région, le « kodia » :

[699] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 185.
[700] Albert Doutreloux, « Travaux examinés : *N'Kongo ye nza yakun'zungidila: nza-kôngo/ Le Mukongo et le monde qui l'entourait: cosmogonie kôngo* de A. Fu-Kiau Kia Bunseki-Lumanisa », in *Afrique : Journal de l'Institut international africain*, vol. 41, n° 2, 1971, p. 172., Url : https://www.jstor.org/stable/1159432 [consulté le 30 décembre 2020]

Licence CC BY-NC-ND 3.0

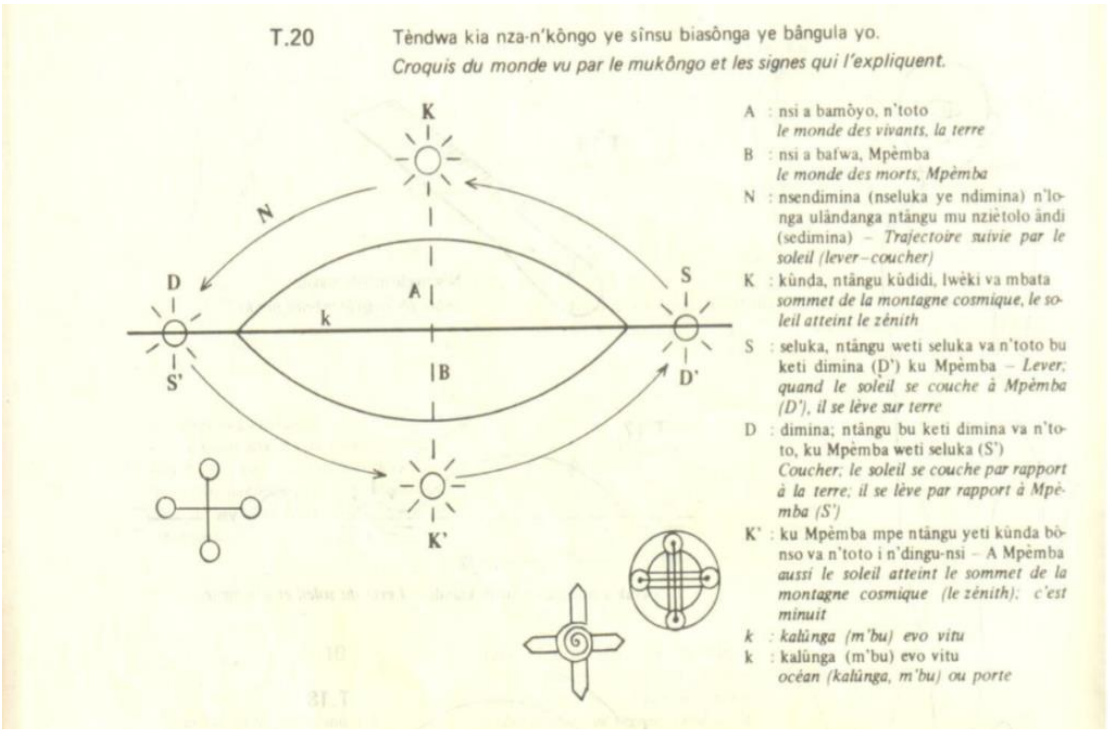


Source du croquis légendé : A. Fu-Kiau Kia Bunsek-Lumanisa, *Le Mukongo et le monde qui l'entourait* (Cosmogonie-Kôngo) – Recherches et synthèses n° 1, Office National de la Recherche et du développement, Kinshasa, 1969, 179 p., ill.

Cette forme de renouvellement perpétuel des mouvements migratoires, dont le croquis ci-dessus est la représentation faite par A. Fu-Kiau dans son ouvrage, prend une symbolique toute particulière dans la cosmogonie kongo : « *le même mouvement cyclique fonde l'image du cosmos et de sa réduction, l'Homme lui-même*[701] », explique Albert Doutreloux. Il faut dire que le cycle de la vie de tout être vivant est chez les peuples subsahariens sans véritable commencement ni réelle fin ; et A. Fu-Kiau raconte que dans la tradition kongo cette idée de renaissance continue est assimilée à la course du soleil, comme le montrent les croquis légendés suivants :

[701] Albert Doutreloux, « Travaux examinés : *N'Kongo ye nza yakun'zungidila: nza-kôngo/ Le Mukongo et le monde qui l'entourait: cosmogonie kôngo* de A. Fu-Kiau Kia Bunseki-Lumanisa », in *Afrique : Journal de l'Institut international africain*, art. cit., p. 172.

Licence CC BY-NC-ND 3.0



Source des croquis légendés : A. Fu-Kiau Kia Bunsek-Lumanisa, *Le Mukongo et le monde qui l'entourait* (Cosmogonie-Kôngo) – Recherches et synthèses n° 1, Office National de la Recherche et du développement, Kinshasa, 1969, 179 p., ill.

Si les analyses précédentes nous ramènent à une seule et même réalité en ce qui concerne l'écriture narrative de Sylvain Bemba, c'est bien celle qui fait des mythes et légendes populaires congolais le creuset de son imaginaire. Ainsi, en analysant de plus près son roman *Le Soleil est parti à M'Pemba*, on comprend que l'écrivain se soit tant et si bien inspiré de la cosmogonie kongo qu'il l'aurait totalement intégrée et assimilée. Cet état de fait, le romancier le met en lumière dans un passage dialogué du roman :

> […] *Franchement, nous sommes parfois de véritables forains, ne crois-tu pas, cher ami ? Nous irons planter notre décor, faire des effets de manches, jouet Hamlet dans la casse à palabres. Mais tu connais sans doute toutes ses choses ?*
> *– Non, monsieur le président. Ce sera ma première audience foraine, et aussi la première fois que je foulerai le sol de mes ancêtres. Feu mon père était né à Anguienne, là même où se sont produits ces évènements.*
> *– Quelle coïncidence étrange ! Il est vrai que la vie ne connaît bien souvent qu'un seul signe graphique, le cercle avec lequel elle trace la ronde des mêmes causes et des mêmes effets qui donnent à nos destinées leur caractère circulaire* […].[702]

Le symbole du perpétuel renouvellement des choses et des gens, graphiquement représenté par le cercle que forme le mouvement cyclique du soleil dans la croyance kongo et

[702] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 133-134.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

mise en exergue dans l'étude de A. Fu-Kiau, est évoqué au niveau la dernière réplique de ce dialogue. Inhérente à la première, au niveau de la seconde illustration graphique de l'auteur zaïrois ci-dessus reprise et représentant le cosmos dans l'imaginaire des Mukongos, on remarque que le coucher du soleil dans le monde des vivants est inversement suivi d'un lever de soleil dans le monde des morts. Dans la culture kongo cet effet spéculaire s'explique par le fait que, bien qu'opposés, ces deux mondes, « [se] *situent* […] *sur la boucle d'un perpétuel recommencement* [entre] *le monde d'en-haut et celui d'en-bas, avec les passages de l'un à l'autre, la vie visible de l'homme et son existence dans l'au-delà, avec la naissance et la mort, l'écartèlement de cet homme même en homme de lumière et de ténèbres, en mâle et en femelle, l'association soleil — lune, noir — blanc,* [etc.][703] ». De ce symbolisme lié au déplacement de l'astre solaire découle un dualisme dont on pourrait affirmer qu'il a servi de base esthétique à l'élaboration scripturale du roman *Le Soleil est parti à M'Pemba* de Sylvain Bemba. De nombreux détails et scènes sont révélateurs de ce phénomène qui irradie tout le récit.

À la recherche d'un « *appareil photographique des premiers âges*[704] », l'un des personnages principaux entre dans une salle obscure. À sa grande surprise, celle-ci est habitée par diverses créatures dont certaines marchent sur la tête. Son guide, un veilleur de nuit rencontré entre temps, les présente comme étant « *des diables dans les langues congolaises* […] *des négatifs* » qui vivent « *dans un monde qui est, exactement, l'envers*[705] » de celui des hommes, des vivants. Toujours suivant la même approche symbolique, il est intéressant relever la dualité qui existe entre les deux amuseurs publics du récit : l'un apparaît au début de la première partie du roman, se nomme Dzakoumba, est vêtu d'un vieux smoking noir et a la capacité de faire voyager dans le passé ; quant à l'autre, il intervient dès le début de la seconde partie, porte le nom de Koumbandza[706], est vêtu d'un vieux smoking blanc et possède un don qui lui permet de transporter ses interlocuteurs dans le futur.

En sommes, on peut affirmer en regard des analyses croisées et des rapprochements qui précèdent que les mythes traditionnels africains permettent aux génies[707] de Sylvain Bemba de s'épanouir dans la mesure où ceux-ci nourrissent très clairement son imaginaire

[703] Albert Doutreloux, « Travaux examinés : *N'Kongo ye nza yakun'zungidila: nza-kôngo/ Le Mukongo et le monde qui l'entourait: cosmogonie kôngo* de A. Fu-Kiau Kia Bunseki-Lumanisa », in *Afrique: Journal de l'Institut international africain*, art. cit., p. 172.
[704] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 128.
[705] *Ibid.*, p. 129-130.
[706] « Koumbandza » est l'anagramme du premier « Dzakoumba ».
[707] L'emploi du pluriels est ici fait à dessein dans la mesure où il s'agit du génie créatif de Sylvain Bemba en tant qu'écrivain et des génies (animistes) relatif aux croyances ce dernier du fait de sa culture africaine et de son attachement à la tradition.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

romanesque. D'un autre côté, force est d'admettre que le romancier brazzavillois combine au mythe dans ses écrits un autre phénomène qui dans les traditions spirituelles des peuples africains occupe une place importante : le rêve.

Isabelle Constant dans son ouvrage *Les Rêves dans le roman africain et antillais* donne une description particulièrement intéressante du phénomène du rêve en tant que motif de narration littéraire :

> *Le rêve est un récit métadiégétique, un récit dans le récit, qui nie à la fois la réalité du lieu et l'écoulement linéaire du temps. Récit anachronique, il constitue une interférence inopinée qui parasite le récit, l'empêche temporairement d'avancer en l'ancrant dans le passé, en le faisant reculer d'un bond, en stoppant son élan ou en le projetant dans l'avenir, brûlant ainsi les étapes et les tranches de vie. Le rêve reste un instrument efficace pour introduire le passé d'un personnage et le résumer ainsi sous forme d'impression laissée, d'essence du passé, ou du vécu. L'auteur évite alors un résumé fastidieux qui apparaîtrait moins réaliste. L'ellipse naturelle au récit de rêve permet à l'auteur des raccourcis qu'il ne pourrait se permettre autrement.* [708]

Dans les romans de Sylvain Bemba, le rêve remplit en effet une fonction clairement explicative, informative et didactique. Les rêves de personnages comme Ignace Kambeya et Cassius Kingaboua dans *Rêves portatifs*, Les trois inséparables amis dans *Le Soleil est parti à M'Pemba*, ou encore de Miss Nora Norton dans *Léopolis* en dise long sur l'intérêt de celui pour ce phénomène onirique employé comme un véritable matériau littéraire.

Au niveau du récit des *Rêves portatifs*, le projectionniste Ignace Kambeya, qui s'est endormi dans sa cellule de prison après avoir été arrêté et tabassé par des policiers pour avoir blessé mortellement un homme lors d'une bagarre, rêve qu'il est devenu un cinéaste blanc très respecté qui fumant « *voluptueusement, à la manière de Darryl Zanuck, un énorme cigare*[709] » supervise la réalisation d'un film sur l'Afrique. Ce rêve s'ouvre sur un Ignace Kambeya lisant le synopsis d'un film qui de façon très poétique décrit les crimes odieux dont ont été victimes les Noirs africains (Negro baby) durant la colonisation et dont les auteurs sont les Blancs européens (Bloody Mama, Mère Europe). Ces derniers par la puissance du cinéma et la créativité de leurs réalisateurs de films, au lendemain de la décolonisation, semblent vouloir justifier voire minimiser la barbarie de cette entreprise impérialiste de domination et d'asservissement à travers des documentaires présentant une Afrique noire, suivant la stéréotypie coloniale Noirs *sauvages*, *primitifs* et *barbares* versus Blancs *civilisés* :

> *Silence, on va tourner,*
> *Toutes lumières allumées,*
> *Toute morale bue,*
> *Toute civilisation éteinte.*

[708] Isabelle Constant, *Les Rêves dans le roman africain et antillais*, Paris, Karthala, 2008, p. 84.
[709] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs, op. cit.*, p. 59.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Volant sur le manche à balai
de leurs étendards sanglants,
de leurs canonnières,
sorciers et sorcières
accourent au rendez-vous.
On va tourner un crime,
le temps d'une messe basse
pour une excuse absolutoire.
Le temps d'un relevé débit/crédit
pour faire passer la mort
au compte des pertes et profits.
On va égorger à bon marché,
on va éventrer pour pas cher.
Mort à crédit…
Voyage au bout de la nuit…
Silence on va tourner
Bloody Mama,
Mère Europe
qui étrangle et jette Négro Baby
avec l'eau du bain
Mère affec(tueuse)
mangeuse d'hommes.
Bloody Mama,
légende sanglante du siècle colonial.
Lavandière de l'Oubangui, du Zambèze,
du Congo, du Sénégal, du Limpopo,
de tous les fleuves d'Afrique
Blanchissez Bloody Mama
et ses innombrables crimes-affluents
dont l'embouchure est
l'innocence,
l'histoire falsifiée.
Blanchissez ! Blanchissez !
Pax occidentalis lave plus propre, plus blanc ![710]

Devenu un metteur en scène blanc, la première scène du film dirigé par Ignace Kambeya qui se déroule dans une salle de classe et dont le scénario est celui d'un enfant noir lisant à ses camarades « *une page de l'histoire africaine* », permet à Sylvain Bemba de procéder à la critique des effets de ces films documentaires sur la jeunesse du continent :

> *Perchistes, caméramen, éclairagistes, machinistes se mettent au travail. Le visage du jeune lecteur est d'une mobilité parfaite. Le gamin en veut terriblement à ses ancêtres encroûtés dans la sauvagerie. Il en a honte. Il a une larme de reconnaissance pour ces bienfaiteurs qui, venu d'outre-mer, n'ont pas épargné leur peine et leurs munitions pour nettoyer d'une main lourde tout ce qui « pénicillo-résistait » à l'avance de la civilisation.*[711]

La suite du rêve d'Ignace Kambeya qui manifestement tourne autour du texte du jeune garçon est un prétexte pour le romancier qui de cette façon aborde la question de la

[710] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs, op. cit*., p. 59-60.
[711] *Ibid*., p 61.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

falsification de l'histoire coloniale africaine, en l'occurrence l'épisode des conquêtes sanglantes et des Noirs africains ayant lutté avec courage et détermination contre l'envahisseur européen. Ignace Kambeya, dans la peau du cinéaste blanc décide donc de revisiter, par exemple, l'histoire de « *la prise de Sikasso, au Soudan* », un pays d'Afrique de l'Ouest, en y insérant Mirambo, un chef militaire ayant vécu en Afrique de l'Est dans la deuxième moitié du XIXe siècle. Si l'Histoire enseigne que ce glorieux chef africain, comme le rappelle une collaboratrice d'Ignace Kambeya, « *n'eut pratiquement aucun geste d'hostilité envers les Européens*[712] », le cinéaste pour son film décide d'en faire un héros de la résistance anti-coloniale. Et, en lieu et place des Européens qui n'apparaîtront nulle part, ce dernier va combattre des esclavagistes arabes. Un choix artistique qui loin d'être anodin, procède à une réécriture de l'histoire qui va faire prendre « *en charge tous les péchés occidentaux*[713] » par les Arabes. À ce niveau du rêve, sont cités de véritables évènements historiques tels que la sanglante bataille de « *la prise de Sikasso* » le 1er mai 1898 comme nous le soulignions plus haut, ou encore des noms de résistants à la pénétration coloniale en Afrique occidentale, « *Ba Bemba* » roi de Sikasso dans l'actuel Mali, dont l'histoire explique qu'il a été « *tué* » par l'armée française pour avoir refusé l'implantation d'une garnison en ces terres, le Guinéen « Samory Touré » fait prisonnier par l'armée française le 29 septembre 1898 et mort en captivité le 2 juin 1900. Sylvain Bemba donne un cours d'histoire (en pleine fiction) par le biais du rêve d'un personnage. Le lecteur édifié prend éventuellement de la distance vis-à-vis des films documentaires sur l'histoire de l'Afrique, et bien plus encore si ceux-ci ont été réalisés par des Européens. Ainsi, dans la deuxième partie du rêve du projectionniste, le romancier veut tout particulièrement amplifier chez le lecteur subsaharien ce sentiment de méfiance et d'esprit critique devant des représentations filmiques de l'Afrique sauvage, à travers un échange entre la script et Ignace :

> *-Un problème technique m'inquiète encore. Dans les scènes de carnage fera-t-on tirer à blanc sur les victimes ?*
> *- Tu veux qu'on fasse tirer à blanc sur des nègres ? s'indigne Ignace. Je ne tiens pas à avoir des problèmes avec les autorités d'un pays, dont la constitution interdit expressément le racisme. Non, mon petit, les fusils seront chargés. Les balles seront de vraies balles, les morts, de vrais morts.*
> *– Mais les enfants, les femmes, les vieillards ?*
> *– On n'épargnera personne. Le sang n'a pas de sexe ni d'âge. On nous a remis un permis de chasse donnant le droit d'abattre tout ce qui a des plumes et des poils. C'est le cas de ces sauvages. Pas de sentiments ; depuis la « congolisation », nous autres cinéastes européens avons réalisé nombre de films frappés au coin du réalisme saignant. Pense à des chefs-d'œuvre du cinéma mondial comme « Addio Africa » ou « Ama Africa ».*

[712] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs, op. cit.*, p. 61.
[713] *Ibid.*, p. 62.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Cinéma s'écrit aujourd'hui avec la lettre Y à la place de I, ce qui rapproche cynéma de cynisme. Allons, allons, ne pleure pas. Que demande notre époque ? De la fesse et du sang, du pognon et de l'aventure, voilà l'unique recette du succès*.[714]

Si à la fin de son explication concernant le réalisme des scènes de carnages de son film, le cinéaste blanc qu'est devenu Ignace Kambeya console sur un ton pour le moins cynique sa collaboratrice en larmes, c'est bien à cause de l'inhumanité de son propos. Celui-ci déshumanise et bestialise les indigènes noirs africains dont l'assassinat est comparé à l'abattage d'animaux sauvages en pleine savane. L'insertion par l'auteur dans le discours de ce dernier des titres de films documentaires réels tels qu'*Addio Africa*[715] et *Ama Africa*[716], respectivement sortis en 1966 et 1972, et dont la réalisation a été assurée par des cinéastes italiens, nous amène à croire qu'il s'agit d'une mise en garde. En effet, le lecteur africain qui a vu ces films documentaires et celui qui, par curiosité, est tenté d'aller les visionner après la lecture de ce roman est informé de la visée idéologique du cinéma européen qui très souvent sert des intérêts géopolitiques, historiques, mais aussi pécuniaires. Il comprendra partant que la violence bien réelle, au demeurant, dans les documentaires cités, est le résultat d'une grossière mise en scène montée pour les besoins de la cause, la justification de la colonisation : les peuples noirs africains vivant dans les « ténèbres » ont été sauvés par la civilisation européenne. La colonisation et toutes les exactions qui la caractérisent se présenteraient comme un moindre mal pour l'Afrique dont les fils et les filles sont désormais des Hommes civilisés.

Sylvain Bemba, l'instant du rêve d'Ignace Kambeya a interrompu le récit principal, afin de jeter un éclairage sur certains faits marquants de l'histoire coloniale de l'Afrique noire et des personnages illustres voire mythiques, qui ont lutté pour la défense de son intégrité face à l'envahisseur blanc au péril de leur vie. Cette sorte de rêve à fonction éducative fait clairement écho dans le même roman à un autre rêve, celui du personnage de Cassius Kingaboua. En effet, ce dernier, journaliste et fils du héros des indépendances du Pays des palmiers, sur la route qui mène à la prison dans laquelle est détenu son ami Léonidas, ancien président, devenu prisonnier politique à la suite d'un coup d'État, se remémore les derniers instants passés avec son père lui aussi fait prisonnier politique par l'administration coloniale plus d'une décennie avant l'accession à l'indépendance du pays. Ces souvenirs sont partagés

[714] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit*., p. 63.
[715] Gualtiero Jacopetti et Franco Prosperi (réalisateurs), *Adieu Afrique* (*Addio Africa*) [film documentaire, 138 min], 1966, Stanislas Nievo, Url : https://www.youtube.com/watch?v=kbny-NmtbT0 [consulté le 16 février 2020]
[716] CASTIGLIONI Alfredo, CASTIGLIONI Angelo, Guerrasio Guido et Pellini Oreste (réalisateurs), *Africa Ama* [film documentaire, 110 min], 1971, Produzioni Europee Associati (PEA).

Licence CC BY-NC-ND 3.0

avec le lecteur qui en connaît tous les détails grâce à une succession de rêveries interrompant le récit principale en cours, celui de son voyage. Si au niveau de la première pause, le lecteur apprend que Cassius Kingaboua s'est rendu dans une léproserie, la deuxième rêverie lui en apprend davantage[717]. En effet, King Yaya, le père Cassius, y a été admis parce qu'atteint de lèpre, un mal contracté lors de son séjour carcéral. C'est finalement lors du troisième moment de sa longue rêverie que le lecteur assiste à un « *entretien entre le père et le fils* […] *qui ne s'étaient plus revus depuis douze ans*[718] ». L'échange entre les deux hommes permet au romancier de mettre en relief les craintes et les souffrances des combattants africains. En effet, bien que considérés comme des héros, ces hommes de chair et de sang ont eu des moments de doute, de peur et même de regret, tout en gardant la foi en la noblesse de leurs actions quand, comme des lépreux qui risquaient de contaminer le reste du peuple avec leurs idéaux et leurs rêves, ils ont été placés en dehors de la cité. Ces rêveries qui captent un court instant l'attention du lecteur permettent à l'auteur des *Rêves portatifs* d'insister sur des valeurs humaines telles que la persévérance, le courage, la responsabilité et l'amour de la justice. Celles-ci ont poussé ces héros de la décolonisation et de l'émancipation totale du continent à « *vivre dangereusement sur cette terre, en consommant cette ambroisie qui fait les hommes véritables*[719] ».

Dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* et *Léopolis*, le rêve, en tant que forme narrative et phénomène psychique, est utilisé comme le moyen le plus crédible et le plus efficace de retenir l'attention du lecteur. Le romancier s'en sert notamment comme d'un canal d'édification aussi bien par l'objectivité de l'information liée à la réalité de l'histoire que par la subjectivité de la morale qu'il souhaite partager avec son lectorat congolais et africain. En effet, ces fictions narratives ont toutes les deux la particularité de raconter des histoires qui plongent le lecteur dans les rêves des personnages. Dans le premier texte cité, les rêveurs sont au nombre de trois : de hauts fonctionnaires de l'État surnommés les trois inséparables qui, sur le coup d'un enchantement, sont plongés dans un très long rêve dont la fin coïncide (à quelques pages près) avec la fin du roman. En ce qui concerne le second roman *Léopolis*, le rêve est celui d'un seul personnage, celui de Miss Nora Norton qui, dans la première partie du livre, commence puis s'interrompt avant d'en constituer toute la deuxième partie. Il faut dire que dans les deux fictions littéraires, les rêves ont été des vecteurs d'informations et de rappels historiques : passent sous les yeux du lecteur des décennies d'histoire du Congo

[717] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit*, p. 147.
[718] *Ibid.*, p. 152.
[719] *Ibid.*, p. 154.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Brazzaville pour ce qui est du rêve des trois inséparables dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* et du Congo Kinshasa pour celui de miss Nora Norton dans *Léopolis.* Sylvain Bemba élucide avec beaucoup de subjectivité l'ascension et la chute de deux « *amants de la liberté* », André Grenard Matsoua et Patrice Émery Lumumba. Le romancier retourne de cette façon à la source de l'élan panafricaniste, de l'itinéraire des initiateurs de cette entreprise historique de lutte, mais surtout de leurs fins tragiques. Dans le rêve des trois inséparables, par la voix du narrateur, Bemba apporte sa touche personnelle à l'évocation du combat d'André Grenard, fondateur de l'Amicale des originaires de l'A.E.F. :

> *De temps en en temps, N'Gambou se remémorait son rêve, se demandant anxieusement ce qu'il adviendrait du fondateur de l'Amicale. Ce que voulait dire ce songe, Félix N'Gambou ne l'apprendrait que bien plus tard, mais alors tout serait consommé à ce moment-là, une répression terrible s'abattrait sur les sympathisants et les alliés présumés des Amicalistes, une chasse à l'homme sans précédent serait déclenchée à travers Brazzaville, suivie d'arrestations aveugles, de déportations massives, d'exécutions secrètes, tandis que le héros malheureux, bardé de chaînes, qui se trouvait à la source de ce formidable remuement, qui inspirerait cette journée fatidique ayant vu un militant de l'Amicale souffleter un administrateur blanc — le héros captif, mais indomptable, immatriculé dans l'armée coloniale sous le numéro 22, arrêté par traîtrise à Paris —, ferait encore trembler ses geôliers pendant une dizaine d'années, entrerait vivant dans la légende au point que le soir, dans les veillées, on parlerait longtemps de ses capacités ubiquitaires, de ses évasions miraculeuses. Puis, beaucoup plus tard, il serait admis à reposer pour l'éternité dans panthéon des grandes figures africaines*[720].

En usant d'une approche identique à celle utilisée dans ce passage, Sylvain Bemba analyse à travers le rêve de Miss Nora Norton la vision qui aura causé la perte de Fabrice M'Pfum double littéraire de Patrice Lumumba, Premier ministre du premier gouvernement de la République Démocratique du Congo, notamment celle d'une totale souveraineté pour son pays après l'indépendance :

> *On ne me comprendra vraiment, on ne comprendra le sens de mon combat qu'après ma mort, peut-être, comme cela s'est passé pour les idées de Jésus de Nazareth. Après les indépendances, tous nous avons parlé de chasse pour ramener la dépouille de l'éléphant. Certains s'imaginent qu'il suffit de s'allonger sur la chaise longue, et souhaiter la mort du colonialisme, c'est-à-dire l'éléphant, pour que cela se produise réellement. À moi, on ne me pardonne pas d'aller en forêt et de chercher à tuer avec de vraies balles les bêtes qui viennent ravager nos plantations encore fragiles*[721].

L'auteur des *Rêves portatifs* choisit très exactement, en insérant le rêve dans le tissu narratif, de l'employer comme un canal d'édification. En effet, il parvient à éveiller la curiosité du lecteur qui y prête une attention particulière pour la simple et bonne raison que ce

[720] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 52-53.
[721] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 70.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

dernier sait l'identifier à un « détour » indispensable à la compréhension du reste de l'histoire, selon un procédé explicité par Isabelle Constant :

> *L'auteur prend par la description d'un rêve le pouvoir du savoir sur le lecteur. Il connaît la vérité sous-jacente au rêve. Le rêve est le centre de la vérité, il mérite alors d'être le centre de la vérité du roman, et en tant que tel, de contenir les messages secrets de l'auteur au lecteur. L'auteur peut, sous le couvert d'un rêve, révéler au lecteur une idée primordiale qu'il n'a pu révéler autrement, sur les intentions ou la psychologie d'un personnage, sur ses peurs, son passé. Le rêve est aussi un bon médium pour introduire le passé et les préoccupations d'un personnage*.[722]

Sylvain Bemba, on peut le dire, a fait du phénomène onirique (en tant que « motif » diégétique) un des matériaux centraux de ses constructions narratives. Au niveau des œuvres romanesques de notre corpus, les rêves respectifs des personnages centraux lui permettent de plonger le lecteur africain contemporain dans l'histoire des luttes anti-coloniales, et de celles des indépendances de l'Afrique subsaharienne. En procédant ainsi, l'intellectuel et homme de lettres brazzavillois veut enseigner les dessous de ces moments historiques qui ont marqué cette période et tente surtout de transmettre les valeurs et les idéaux portés par les héros noirs africains de la liberté.

L'analyse des œuvres romanesques de Sylvain Bemba au prisme des principes fondateurs du réalisme merveilleux alexisien au cours des pages précédentes a révélé chez cet auteur francophone africain une réelle constance esthétique justifiée, en ce qui le concerne, par sa fidélité au postulat d'une écriture à cheval entre engagement politique et revalorisation de l'histoire et de la culture traditionnelle congolaise et africaine.

II.1.2. Réalisme merveilleux et quête de liberté

En souscrivant entièrement au réalisme merveilleux dans sa forme alexisienne et à ses principes, Sylvain Bemba a considéré son écriture narrative comme un lieu de confluence du quotidien de ses concitoyens, de l'histoire et de la culture, congolaise et africaine, un espace pour la mise à nu de toutes les formes d'oppression et d'expression des souffrances. Aussi nous sommes-nous aperçus au cours de l'analyse précédente que les formes classiques d'approche du texte littéraire francophone africain, notamment le questionnement des enjeux socio-politiques des œuvres, le cadre géographique dans lequel évoluent les personnages, l'apport de la tradition orale au récit narratif, etc., pourraient être réunies selon un seul paramètre, celui de la mémoire. Ainsi, l'objectif sera ici, en nous fondant sur les travaux de

[722] Isabelle Constant, *Les Rêves dans le roman africain et antillais*, *op. cit.*, p. 86-87.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Régine Robin qui, dans son ouvrage *Le Roman mémoriel*[723], donne une précieuse classification des divers procédés attachés aux représentations historiques dans l'œuvre littéraire et à leurs enjeux, de procéder à l'examen de la représentation de l'histoire, donc du réel, à l'intérieur de la fiction narrative bembienne. L'universitaire franco-québécoise distingue quatre types de mémoire : la mémoire savante, la mémoire nationale, la mémoire culturelle et la mémoire collective[724]. La mémoire savante ou érudite est associée aux archives formelles et aux évènements établis recueillis par les historiographes ; la mémoire nationale, elle, se veut inhérente aux différentes phases évolutives historiquement situées de la vie de la communauté ; quant à la mémoire culturelle, Régine Robin avance qu'elle est constituée par un référentiel de données commun résultant de la nature et des arts de façon générale ; enfin, la mémoire dite collective serait, elle, étroitement liée aux sentiments et aux passés partagés par les membres d'un même groupe.

On retrouve au cœur des œuvres romanesques de Sylvain Bemba nombre d'informations sur la vie de la communauté où la mémoire collective balise le mouvement général des luttes sociales, les droits et les devoirs des hommes et des femmes au sein de la société, ainsi que les pratiques culturelles et spirituelles. À ce propos, il est intéressant de remarquer qu'un texte du corpus, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, est structuré autour de deux anciens mythes kongo, en l'occurrence la perte du « *nsengele mbele* », une sorte de glaive sans manche légué par un génie aux Mukongos au premier âge de l'humanité[725] et celui du mouvement du soleil qui disparaîtrait à la tombée nuit pour se lever à « *M'Pemba* », le séjour des morts. En effet, dans ce roman, c'est à la quête symbolique de deux éléments, le soleil et le sabre fétiche, que se lance André Grenard, engagé pour l'émancipation de son peuple au

---

[723] Régine Robin, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil (Montréal), Les Éditions du Préambule, Collection « L'Univers des discours », 1989.

[724] « [D]*ans ce jeu cette élaboration de ce roman mémoriel, les types de mémoire que nous avons dégagés : une méloire nationale (M1), une mémoire savante (M2), une mémoire collective (M3) et une mémoire culturelle (M4).* [I]l *n'y a pas de cloison étanche entre ces types de mémoire, au contraire. Nous avons affaire à une grande circulation discursive et mémorielle des formes d'appropriation du passé, à des rapports de hiérarchisation, selon les moments, les régimes politiques et sociaux, les conjonctures banales ou catastrophiques, ou exceptionnellement heureuses (rares). Toutes ces mémoires tissées contribuent à leur façon à l'écriture du roman mémoriel, à ce tissu composite fait d'images, de films, de chansons, d'idées, de valeurs, qu'une société se fait de son propre passé* », Régine Robin, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu, op. cit.*, p. 57-58.

[725] « *Plusieurs traditions mythiques kongo font état d'un premier âge de l'humanité, marqué par le passage d'une créature étrange douée de pouvoirs magiques extraordinaires : Nzondo. Ce héros culturel qui n'avait qu'une jambe, un pied, un œil, laissa aux hommes un mystérieux glaive sans manche (nsengele mbele), symbole de l'unité, de la puissance et du savoir du peuple kongo. Mais après la mort de Nzondo, les hommes ne surent plus se servir de cet instrument magique ; ils finirent par le perdre* […]. *Ou encore, ils se disputèrent à son sujet* […] », Luc de Heusch, « Le Roi, le forgeron et les premiers hommes dans l'ancienne société Kongo », in *Systèmes de pensée en Afrique Noire*, 1/1975, p. 165.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Moyen-Congo. Cette double mission spirituelle est d'abord révélée par Félix N'Gambou, personnage qui, du fait de sa gémellité, possède des dons exceptionnels :

> […] *Ton élève N'Gambou qui, en tant que jumeau, est censé détenir de manière innée certains pouvoirs, m'a raconté qu'il m'a vu récemment en rêve, entouré d'une foule considérable de vivants et de morts. Et cette foule criait : « Où est le soleil captif ? Où est le soleil captif ? » Et cette foule me demandait avec insistance si j'avais rapporté de M'Putu le n'sengele m'bele, sorte de sabre dépourvu de manche, symbole de la puissance, de la connaissance, du savoir-faire, instrument dont la perte a mis en sommeil toutes les capacités créatrices de mon peuple* […].[726]

Dans ce passage, c'est bien à André Grenard qu'il appartient de libérer l'astre solaire « captif » afin que celui-ci éclaire à nouveau son peuple plongé dans la tourmente et la noirceur de l'esclavage colonial. Pour y arriver, l'ancien combattant se doit de retrouver et de ramener sur la terre de ses ancêtres le « *n'sengele m'bele* », un glaive fétiche dérobé par l'homme blanc, et caché à « *M'Putu* », nom générique en langue kongo pour désigner tous les pays européens[727]. Cette mission particulière implique ainsi dans la suite du récit une autre quête tout aussi singulière, celle du soleil dérobé.

Lors d'une scène qui se déroule à « *l'Exposition nationale coloniale de Marseille, la deuxième après celle de 1906 tenue dans la même ville*[728] », Félix N'Gambou assiste avec effroi, avant de s'évanouir, à la représentation d'une danse sacrée. Celle-ci, dans son pays natal, le Moyen-Congo, est exécutée par des « *masques solaires* » et y est strictement interdite au public : « *la danse* kidumu des Tsaye[729] ». Vis-à-vis des lecteurs congolais et africains, le romancier se sert de cette dernière situation comme d'un moment d'identification à un même passé, à une même culture, et bien plus encore, à un même destin. Pris en charge dans le texte par les voix intérieures de Félix N'Gambou, c'est autour d'une parabole, celle du soleil africain subtilisé par l'homme blanc, que le narrateur-auteur élabore un propos très souvent métaphorique qui permet au lecteur de saisir, tant soit peu, le sens de cette histoire qui a la particularité de se dérouler à diverses époques et en différents lieux :

> *Ses voix lui parlaient. « N'aie crainte, cette danse que les non-initiés ne pouvaient voir jadis qu'en payant de leur vie un mouvement de curiosité inconsidérée, a perdu tous ses pouvoirs dans l'état où elle est présentée ici au pays des Blancs. Souviens-toi de ce que dit parfois ton ami du Moyen-Congo, André Grenard. Les Blancs ont volé le soleil par la faute de certains chefs cupides. Toute la puissance spirituelle s'en est allée ailleurs.*
> *Cependant, les danseurs déchaînés, excités par les tam-tams et par les mulwolo (cris suraigus des femmes), multipliaient cabrioles et virevoltes. « Regarde bien ces masques solaires, tu n'auras plus jamais l'occasion de les voir. Ces soleils volés vont rester enfermés dans ce pays. Toi qui as appris à déchiffrer les signes du monde blanc, es-tu*

[726] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 47.
[727] *Ibid.*, p. 47.
[728] *Ibid.*, p. 57.
[729] *Ibid.*, p. 60.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *capable de lire ce langage ? Non ? Malheur à ceux qui ne voient leurs yeux s'ouvrir que pour des choses étrangères et qui restent aveugles pour les leurs. Retiens maintenant ce que nous allons te dire. Au sommet du cercle de ces masques, tu vois une figure qui pourrait représenter un personnage accroupi. Il s'agit en fait du crocodile. Comment lis-tu ce signe ? Il signifie que nous ne sommes plus protégés par notre bouclier spirituel. Tant qu'il faisait midi, nos corps ne pouvaient pas projeter d'ombre et nous étions ainsi à l'abri de la voracité des sorciers blancs. Dans les coins supérieurs gauche et droit du masque, c'est une moitié de lune que tu aperçois. C'est dire que les trésors nocturnes de nos rêves ont été emportés à moitié. Ce qui reste est largement suffisant pour nous permettre de rêver notre régénération future. Un peu plus bas, mais toujours dans la partie supérieure, tu remarques une figure plus ou moins carrée. C'est le ciel. Une autre figure en crochet représente un miroir. Nous avons mis à l'encan notre pays pour des pacotilles de ce genre* […].[730]

Les deux mythes kongo exploités par Bemba peuvent se lire comme des appels à décrypter les situations passées et présentes du Congo et de l'Afrique subsaharienne — l'époque coloniale et la période des indépendances — où la misère sociale, toujours présente malgré la fin de la colonisation, voit malheureusement s'accentuer la perte de repère culturel du peuple. Dans un autre sens, ces quêtes spirituelles peuvent s'appréhender comme une exhortation vis-à-vis des siens à redoubler d'efforts pour bâtir une Afrique meilleure, en phase avec ses valeurs traditionnelles et son identité culturelle. Cette lecture permet de mettre en relief une orientation chère à Sylvain Bemba, notamment l'usage de structures mythiques endogènes comme bases de créations de mythes nouveaux facilitant la transmission de ses idéaux.

C'est à travers les dates et la représentation d'évènements historiques que la mémoire dite officielle s'appréhende dans les romans du corpus de façon générale. Sylvain Bemba va introduire des références et des faits peu ou pas connus des populations africaines, et qui constituent des suppléments d'éléments à l'histoire officielle connue. Il s'agit précisément chez lui d'insérer certaines références liées à la colonisation noire africaine à l'intérieur de ces récits romanesques. Au lendemain des indépendances, malgré les effets visibles de l'esclavage colonial qui fut une tragédie humaine, un crime contre l'humanité, ce pan d'histoire particulièrement douloureux qui définitivement changea le visage du continent semble, pour les Africains, fait partie d'un passé oublié ou simplement ignoré. Face à ce constat, Sylvain Bemba réclame à l'Histoire, par et à travers ses œuvres et sous les yeux des lecteurs, des explications à la décadence sociale et culturelle de l'Afrique indépendante ainsi que des leçons pour en sortir et, mieux encore, préparer l'avenir.

Pour ce qui est de l'établissement d'une mémoire constituée d'éléments avec un impact plus rapide dans le temps, voire un impact immédiat, Sylvain Bemba met en place au

[730] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 61-62.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

niveau des textes de sa tétralogie romanesque un mécanisme de prise de conscience et de lutte qui touche toutes les couches de la société africaine. Les personnages principaux de ses romans ont ceci de commun qu'ils s'engagent dans leur évolution sociale et politique à se défaire de tout ce qui constitue une entrave à leur développement en tant que personnes, mais surtout en tant que membres d'une communauté. Cependant, bien que la relation entre les combats menés par ces derniers et leurs références extratextuelles puisse à bien des égards échapper au lecteur non averti, il est malgré tout possible de saisir les préoccupations politiques mises en texte grâce au maniement des ressources du réalisme merveilleux telles que les légendes et les outils de l'oralité qui permettent au rêve de devenir réalité ou, du moins, de paraître possible sous la plume de Bemba.

II.2. De l'interférence des arts et médias dans l'œuvre romanesque de Sylvain Bemba

Sylvain Bemba s'est attaché tout au long de sa carrière d'écrivain et de romancier à mettre en place une esthétique littéraire qui rendrait au mieux les réalités socio-politiques et culturelles de son époque. Comme l'explique précisément Sylvère Mbondobari, « [p]*our aller au-delà du quotidien, il lui fallait* [à Bemba] *trouver une forme qui se prêterait à la question de la désillusion des peuples africains après l'accession à l'indépendance* », avant de rajouter cette réflexion particulièrement intéressante :

> [S]*i l'on prend la peine de suivre dans la longue durée l'activité de Bemba et de lire ses œuvres autrement que par le filtre des mythologies, on constate aisément que ses romans* […] *initient souvent un double dialogue : dialogue entre la littérature et les autres formes d'expression artistiques d'une part, et, d'autre part, dialogue entre l'imaginaire de l'auteur et des fragments de la culture mondiale* […].[731]

La même analyse continue et son auteur se veut formel :

> *Le roman du Congolais Bemba s'inscrit dans une approche esthétique, qui se retrouve aussi bien dans la littérature, la peinture, la musique que dans le film et pour laquelle l'expérimentation à travers le mélange des genres et des thèmes, la transposition, l'adaptation, l'hybridité de l'œuvre, est un principe de création*.[732]

Parallèlement à ce qui précède, il faut surtout remarquer que l'un des caractères saillants de l'écriture romanesque bembienne reste les références et les interférences médiatiques et artistiques au niveau de son texte romanesque que l'on peut considérer à bien

[731] Sylvère Mbondobari, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », Stichproben. Wiener Zeitschrift für kritische Afrikastudien Nr., 17/2009, 9. Jg., p. 57.
Url :https://stichproben.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/p_stichproben/Artikel/Nummer17/17_08_Mbondobari.pdf [consulté le 19 avril 2020].
[732] *Ibid.*, p. 62.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

des égards comme « intermédial » c'est-à-dire un « *récit matérialisé dans une écriture contaminée par les médias*[733] ».

Dans l'introduction de son article, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », Robert Fotsing Mangoua qui interroge les facteurs d'émergence et d'évolution du concept d'intermédialité en vient à établir la pertinence définitoire et opératoire de ladite approche. Pour lui, celle-ci prend parfaitement en charge les interactions entre le texte littéraire et les autres supports d'expressions, scripturaux, picturaux, télévisuels ou sonores. Il précise ainsi sa pensée :

> *Définitoire, elle* [l'intermédialité] *considère tout processus de production de sens comme système d'emprunts infinis à d'autres médias. Sous ce rapport, l'écriture littéraire consiste en une mise en relation, à l'intérieur du texte, de médias antérieurs et/ou contemporains. La lecture pour sa part consiste au repérage par le lecteur de ces présences médiatiques et en l'analyse des dynamiques à partir desquelles le sens est généré. Opératoire, l'intermédialité permet d'identifier et de décrire l'ensemble des éléments intermédiatiques qui composent le texte observé.* [734]

Au regard de ces approches analytiques et définitionnelles, bien que non exhaustives, il est évident que la (re)lecture de l'œuvre de Sylvain Bemba, romancier francophone africain, au prisme du concept d'intermédialité revêt, dans le cadre de cette étude, un intérêt heuristique certain.

II.2.1. Le Roman bembien : un hypermédia

Avant de dire pourquoi et comment nous voyons l'œuvre romanesque de l'écrivain Sylvain Bemba en tant qu'hypermédia, il nous semble capital de procéder à quelques éclaircissements conceptuels et méthodologiques.

La notion d'« hypermédia », pour commencer par elle, renvoie dans la perspective de l'écriture littéraire à « *un agrégat de médias, leur lieu de rencontre et de croisement*[735] », comme l'explique Robert Fosting Mangoua. On est alors tenté de se poser la question de savoir ce à quoi renverrait la notion même de « média » dans le cadre spécifique d'une étude littéraire. En effet, quand nous parlons ici de média, il est question d'« *une production culturelle singulière* [pouvant] *être* […] *considéré ou non comme* […] *une œuvre d'art*[736] ».

[733] Silvestra Mariniello, « Commencements », *Intermédialités*, n° 1, 2003, p. 62.
[734] Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », in *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n° 3, 2014, p. 129.
[735] Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », in *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n° 3, art. cit., p. 131.
[736] Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », 2014, p. 5. Url : https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2/document [consulté le 30 octobre 2020].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Ainsi, tous ces éléments constituent, en quelque sorte, des jalons qui permettront, pour la suite de notre travail, de situer précisément notre outil d'analyse : l'intermédialité littéraire.

Dans son étude intitulée « Prolégomène pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », Remy Besson a le mérite de dégager quatre acceptions distinctes du champ d'application de l'intermédialité à partir notamment d'une triple approche définitionnelle du média[737] :

> *1/Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut se donner comme objet d'étudier ce qui se joue entre les différents médias qui constituent cette forme singulière. Le point de vue est alors synchronique. La notion clef à travailler est ici la coprésence.*
>
> *1'/Si un média est une production culturelle, l'intermédialité peut également tenter de saisir la manière dont une forme singulière est liée à d'autres formes qui lui sont contemporaines ou antérieures. Le point de vue est alors diachronique. La notion clef à travailler est ici celle du transfert.*
>
> *2/Si un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie, l'intermédialité peut se donner comme objet de comprendre ces dynamiques de distinctions entre médias. La notion clef est alors celle d'émergence.*
>
> *3/Si un média correspond à une mise en relation inscrite dans un milieu, les choses se compliquent (encore un peu) puisque ce sont des relations entre des productions culturelles qui créent elles-mêmes du lien qu'il s'agit d'analyser comme constitutives du vivre ensemble.*[738]

Productions littéraires et culturelles, les romans de Sylvain Bemba sont très clairement des hypermédias à l'intérieur desquels se rencontrent différents systèmes de signes, différents médias. Dans la perspective analytique qui est la nôtre, il s'agira d'appréhender les principaux médias mobilisés par le romancier dans l'élaboration de son écriture narrative que de décrire leurs modes de présence c'est-à-dire la façon dont l'auteur *les* insère dans le corps du texte littéraire. Pour y arriver, le concept de « coprésence », sur les quatre déterminés par Remy

---

[737] « *Il n'y a pas de consensus chez les chercheurs qui font usage du terme intermédialité, sur une acception du terme média. Afin de simplifier les choses, il est possible d'identifier trois référents distincts :*
1/Un média est une production singulière (celle-ci peut être alors considérée ou non comme étant une œuvre d'art).
2/Un média équivaut à une série culturelle qui a acquis un certain degré d'autonomie. André Gaudreault explique que, pour exister, un média :
Suppose régulation, régularisation et consolidation des rapports entre les intervenants (stabilité), élection de pratiques qui appartiendraient en propre au média en question, le différenciant des autres médias (spécificité), et instauration de discours et de mécanismes sanctionnant lesdits rapports et pratiques (légitimité) […].
3/Un média correspond au moyen nécessaire à une mise en relation inscrite dans un milieu. Éric Méchoulan écrit :
Le médium est donc ce qui permet les échanges dans une certaine communauté à la fois comme dispositif sensible (pierre, parchemin, papier, écran cathodique sont des support médiatique) et comme milieu dans lequel les échanges ont lieu […].
Ces trois définitions — évidemment complémentaires — du terme média renvoient au moins à quatre acceptions différentes du champ d'application de l'intermédialité. », Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », art. cit., p. 5.

[738] *Ibid.*, p. 5-6.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Besson, nous apparaît comme le repère théorique le plus à même de nous permettre de mener à bien notre entreprise. Avant d'aller plus loin dans notre analyse, il est essentiel que nous reprenions la réflexion de l'universitaire français à propos de ladite grille de lecture :

> *À la différence des notions de transfert, d'émergence et de milieu, le terme de coprésence mène à appréhender le concept d'intermédialité comme permettant d'analyser une forme singulière de manière synchronique. En effet, considérée dans un sens restrictif, l'intermédialité consiste à étudier la présence au sein d'un artefact donné de formes relevant, au départ, de médias différents.*
> *Le niveau minimum d'intégration d'un média à un autre est la référence ou la citation. Par exemple, le titre d'un film ou un extrait de dialogue peut être mentionné (explicitement ou non) dans un roman. Il est alors possible de considérer que cette forme devient intermédiale. Pour autant, c'est surtout le regard porté par le chercheur qui la constitue en tant que telle. En identifiant des effets de sens spécifiquement produit par cette intégration, le chercheur propose une interprétation intermédiale.*[739]

S'il est un aspect qui ne laisse aucun lecteur de Bemba indifférent, c'est bien l'évocation de façon presque itérative de divers médias dans l'ensemble de sa production romanesque, notamment la presse (écrite, radiophonique et audiovisuelle), le cinéma et la musique. Par ailleurs, le romancier brazzavillois ne fait pas que citer ces différents médias dans sa narration, il imprègne les formes de ces textes de certaines de leurs propriétés spécifiques. Si ce procédé est le résultat, en ce qui le concerne, d'une véritable recherche esthétique et artistique, force est surtout d'admettre que cette écriture intermédiale « *trahit* [chez lui comme chez plusieurs de romanciers francophones africains] *une tentative d'expression totale du réel incluant les images, les mots, les sons, le mouvement, en un mot la vie*[740] ».

De nombreux exemples attestent de la forte référence aux médias journalistiques dans les trames respectives des romans de Sylvain Bemba. Ceux-ci sont évoqués sur le mode de la référence simple, c'est-à-dire sans aucune précision et aucun détail, comme c'est le cas avec cette allusion faite à la presse radiophonique dans cet extrait des *Rêves portatifs* :

> […] *À travers le périmètre urbain de cette ville, les autorités ont implanté des écoutes collectives pour la radio. Des kilomètres de câbles tissent autour d'Inoco une toile d'araignée sonore dressant ses haut-parleurs sur les places publiques. La population inoquoise devient chaque soir une Oreille destinée à recevoir les semences de la parole officielle.*[741]

Ou encore l'inscription de moments journalistiques télévisés, comme ce long entretien filmé par les caméras de la radiodiffusion télévision belge dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* :

---

[739] Rémy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », art. cit., p. 7.
[740] Robert Fotsing Mangoua, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *op. cit*., p. 131.
[741] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> […] *Les caméras de la R.T.B. (radiodiffusion télévision belge) ronronnent et font des clins d'œil au grand écrivain belge, Georges Simon, producteur d'une œuvre considérable, déjà traduite dans les principales langues de la terre. Son dernier roman a été porté à l'écran en France : « Georges Simon, que pensez-vous de cette dernière performance de Jean Gamblin ? — Remarquable, comme toujours. Il ne faut pas oublier que c'est lui qui a donné une seconde vie au commissaire Grémier au cinéma. J'ai un faible, ça est connu, pour Jean Gamblin. — Comment expliquez-vous que dans votre propre pays on n'ait pas encore produit quelque chose de marquant à partir de votre œuvre ? — Il faut voir les choses dans leur totalité. Les romans du père Simon, ça est qu'un aspect, il y a aussi la politique globale d'aide à la création cinématographique en particulier, artistique en général. Pas de ma faute si, sur ce chapitre, les pouvoirs publics sont radins sans parler des censeurs qui, en Belgique, sont tous de vieux schnoques, et pour tout dire des cons ! Ils coupent les couilles à tout le monde, sauf peut-être au Manneken-Piss. — Pourquoi avoir planté le décor de votre roman en Afrique française ? La colonisation belge est-elle plus exemplaire que la française ? — Votre question est parfaitement idiote, mon petit. Ce qui m'intéresse, moi, c'est de raconter une histoire qui ait quelque chose dans le ventre. Les autres considérations, je m'en fiche. — Pourtant dans la présentation de votre roman sur les frères Ferchaux, vous ne cachez pas que vous vous êtes documentés sur le dossier des actions et exactions commises dans l'ancien Congo français par deux frères qui avaient la main lourde. Visiblement, vous désapprouvez ce qu'ils ont fait, mais vous ne les condamnez pas non plus de façon systématique. — Pour ça, mon petit, l'histoire s'en chargera… »*[742]

Dans ce passage, il est déroulé, sous la forme d'un « *flash-back* » cinématographique, une émission télé dans laquelle l'animateur interroge un écrivain du nom de George Simon. Le narrateur omniprésent retranscrit directement l'échange entre l'animateur télé et le romancier. On apprend successivement que Georges Simon est un écrivain belge prolifique, qu'il est l'auteur d'un roman colonial dans lequel il fait cas des « *actions et exactions* » de deux administrateurs coloniaux français, les frères Ferchaux, et que cette dernière œuvre littéraire a donné lieu à un film éponyme. De nombreux détails de ce passage dont la nationalité de l'auteur, son texte littéraire sur les frères Ferchaux et l'adaptation cinématographique de cette œuvre littéraire, laisse penser que celui-ci n'est que le double fictionnel de George Simenon, romancier belge, auteur d'un roman intitulé *L'Ainé des Ferchaux* publié en 1945 et adapté au cinéma (*L'Ainé des Ferchaux*) par Jean-Pierre Melville en 1963. Élément médiatique dans un élément médiatique, l'évocation de cette scène filmée par le narrateur crée un passage intermédiatique qui rend complexe la configuration structurelle du roman.

Sylvain Bemba à travers son narrateur omniprésent insère des bouts d'éléments de presse, en particulier de mass-médias, tout au long de son récit. L'écriture narrative bembienne met ainsi à l'épreuve l'opacité générique en littérature, étant donné que dans ses romans les éléments médiatiques « textualisés » s'interpénètrent et se chevauchent grâce au jeu de l'intertextualité. Un exemple d'interférence médiatique assez illustratif de ce procédé

[742] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 55-56.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

se retrouve très précisément dans le roman *Léopolis*. Dans un passage de cette œuvre, le personnage Fabrice M'Pfum lit sur près de deux pages (pages 68 et 67), les informations données par la presse écrite américaine à son sujet : « *Les deux faux journalistes le quittèrent, après lui avoir remis une revue de presse spécialement préparée à son intention, et traduite en français. Il en prit connaissance dans la voiture qui le ramenait à sa résidence, serrant les maxillaires pour ne pas éclater en jurons*[743]. » L'effet d'immédiateté voire d'instantanéité fait passer l'histoire de la narration romanesque au factuel journalistique, donnant ainsi l'impression au lecteur d'être en train de lire, dans leur forme « véritable », les articles de presse évoqués et retranscrits par le narrateur[744]. Bemba, journaliste de formation, y reproduit avec une rare minutie les extraits de texte journalistique de la revue de presse tout en prenant le soin, comme on a pu le constater, de garder le caractère incisif et informatif, mais très souvent partial et parcellaire de la presse en particulier, des mass-médias en général.

Concernant la musique, les références à ce médium artistique irradient toute l'œuvre littéraire de Sylvain Bemba, en veut pour preuve l'omniprésence d'instances musicales à tous les niveaux de son écriture romanesque. Pour André-Patient Bokiba, « [l]*es pouvoirs de la musique dans l'œuvre de Sylvain N'tari-Bemba sont multiples au point de se demander si l'auteur n'en fait pas une expression fondamentale de la vie*[745] ». Des *Rêves portatifs* à *Léopolis* en passant par *Le Soleil est parti à M'Pemba* et *Le Dernier des cargonautes*, le lecteur découvre en effet des instruments de musique, des impressions acoustiques, des descriptions plus ou moins détaillées des sonorités musicales (rumba, jazz, ou encore flamenco). Lorsque Sylvain Bemba décrit ainsi une scène dans *Rêves portatifs* :

> *Le public restait aussi nombreux qu'en début de soirée. Sur l'estrade, l'« orchestre », infatigable, enchaînait morceau sur morceau. Ils étaient quatre. Un accordéoniste, un guitariste, un batteur et un garçon qui tirait d'une bouteille vide la cadence réglementaire avec un petit maillet en bois. L'attention se portait surtout vers l'accordéoniste dont les mains possédées du diable créaient un monde plaintif de sons et de figures bondissants avec cet instrument de musique aux couleurs étincelantes. Sous leur impulsion, on voyait l'accordéon ouvrir une énorme bouche de nègre hilare pour cracher joyeusement un chapelet de notes aiguës, et puis, soudain, devenir un lion enchaîné qui s'ébrouait furieusement en faisant entendre le rugissement de ses basses soutenues par des accords de guitare.*[746]

Ou lorsqu'il confie cette analyse irréprochable en termes de technicité et de référence d'un morceau de rumba à un personnage dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* :

---

[743] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit.*, p. 68.
[744] *Ibid*., p. 68-69.
[745] André-Patient Bokiba, « "De la musique avant toute chose", le thème de la musique dans l'œuvre de Sylvain N'tari-Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 190.
[746] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs, op. cit.*, p. 19.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

> *Ah ! j'aime bien le morceau qui passe maintenant, c'est la troisième ou quatrième plage sur le long play du Sexteto habanero de la Collection de oro, enregistrements originaux repiqués par procédé électronique en 33 tours. C'est Elena la cumbanchera ; au refrain, le trompettiste va faire office de préchantre, tandis que les chanteurs reprendront le même thème selon les techniques vocales africaines. Cumbanchera, cumbé, ces mots viendraient de la danse n'kumba, nom du nombril dans les langues de la côte, le long de la façade maritime allant du Congo à l'Angola. On m'a appris que le frappement des danses folkloriques part de la région du Pool jusqu'au Kouilou*[747].

Ou bien encore quand la deuxième partie du roman *Le Dernier des cargonaute*s s'ouvre sur la scène de répétition d'un groupe musical :

> *La répétition avec l'orchestre battait son plein dans un hangar qui servait parfois d'entrepôt de marchandises. Torse nu, tous les musiciens étaient en nage. Répartis en groupes. D'un côté les cuivres, de l'autre les guitaristes. Entre les deux, attentifs aux pulsations du rythme pour y régler leur propre respiration, les batteurs qui apportaient à l'alphabet orchestral les signes de ponctuation indispensables. Les cigales se taisaient, car elles connaissaient déjà la nouvelle chanson avec leur facilité habituelle. Emmanuel Mung'Undu se concentrait sur sa guitare soliste. Il s'était élevé à ce rôle après avoir folâtré avec les maracas et la percussion.*[748]

Et, pour finir, citons ce passage dans *Léopolis* où le narrateur décrit longuement un grand moment de musique, celui de la prestation d'un célèbre musicien Manitas de la Plata[749], lors d'un concert privé :

> *Quelques jours plus tard, Miss Nora Norton reçut à dîner les Mujima dans un des meilleurs hôtels de la ville où devait également se donner ce soir-là un récital unique de Manitas de la Plata, de passage à Wallabi. Si l'assistant en littérature américaine avait son idée sur certaines influences africaines perceptibles dans la musique espagnole, il sortit de ce concert plus convaincu que jamais, après avoir écouté notamment le guitariste-chanteur dans un genre qu'il considérait comme une cantilène païenne assez proche du thrène de sa région natale. Récital fabuleux. Un mille-pattes du son à la guitare sèche. Sans les trucages commodes, apportés par les innovations de l'électronique, derrière lesquelles des artistes moyens peuvent dissimuler leurs limites en s'enveloppant d'un épais nuage d'effets spéciaux sonores. Le public européen dans sa grande majorité hibernait, ineffable, en goûtant des pages de musique classique lorsque, soudain, l'Espagnol changea de registre. Secouant sa crinière, il sembla bondir sur son instrument de musique dont il se mit à fouailler littéralement les flancs. Toutes griffes dehors, arrachant à sa victime pantelante et pâmée à la fois des râles de douleur voluptueuse, tranchant d'un coup de pouce la veine jugulaire de la femme-objet pour lui boire tout le son. Son torse fumant et velu s'irradia, le temps d'un clin d'œil, d'une puissante décharge sexuelle qui électrisa les spectatrices défaillantes.* [750]

C'est en effet le média de la musique qui est évoqué et convoqué dans tous ces passages suivant des modes de référence simple et complexe. On est forcé d'admettre au regard de tous ces exemples, qui au demeurant foisonnent dans chaque roman du corpus, que toutes ces

[747] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit.*, p. 123.
[748] Sylvain Bemba, *Le Dernier des cargonautes, op. cit*., p. 101.
[749] Tout laisse à croire qu'il s'agit ici du double fictionnel du célèbre Manitas de Plata (1921-2014) de son vrai nom Ricardo Baliardo, guitariste de renom et chanteur français de flamenco d'origine gitane.
[750] Sylvain Bemba, *Léopolis, op. cit*., p. 9-10.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

occurrences musicales constituent un véritable leitmotiv narratif. Pour le romancier brazzavillois, il ne s'agit pas seulement de créer une atmosphère qui donne une certaine ambiance au texte, mais, à bien des égards, d'une stratégie visant à établir une sorte de distance vis-à-vis de la réalité grâce à la production d'un langage anormal, d'un langage presque inouï dû à un effet d'écart. L'art musical qui y est évoqué influe sur la forme même de la narration et André-Patient Bokiba se veut pour le moins explicite à ce sujet :

> *Une des missions que Sylvain N'tari-Bemba confère à la musique est celle d'assumer l'image de la création elle-même. Il se produit alors l'expression d'une sorte d'interaction des arts qui, par le truchement d'un traitement analogique, met en regard l'évocation de certaines situations ou de certaines scènes avec la description de certains sons.* […] *Ailleurs, ce sont les instruments qui se chargent de recréer le monde, par la production, à travers la « magie imitative » des bruits de la vie courante ou des phénomènes de la nature* […].[751]

Face à une telle écriture romanesque contaminée jusque dans sa structure par l'art musical, le lecteur averti tombe en émerveillement devant les nombreuses formules déroutantes qui en découlent. Une esthétique tout aussi manifeste lorsque le romancier convoque un média autre que la musique, notamment le cinéma.

À l'instar de la presse et de la musique, le médium du cinéma occupe dans la démarche littéraire bembienne une place importante, voire centrale. Les références au septième art sont présentes dans toute la production narrative de l'auteur congolais, mais un roman en particulier, *Rêves portatifs*, fait office d'hypermédia tant les occurrences cinématographiques s'y retrouvent de façon prégnante. L'évocation de titres de films de fiction ou documentaire (*Ben-Hur*, *Addio Africa*, *Ama africa*), celui des noms d'acteurs (Fernandel, Clark Gable, Eddie Constantine) et de producteur et de réalisateur reconnu (Darryl Zanuck), de personnages emblématiques (Fantomas, Lemmy Caution, Ignace Boitaclou) ou encore la description de scènes de films mythiques, transforment cette œuvre littéraire en un véritable « roman-cinémathèque ». Lorsque le narrateur déclare : « *Une seule production l'avait marqué en vingt ans de carrière, celle dans laquelle Fernandel jouait le rôle d'un comique troupier qui s'appelait Ignace Boitaclou*[752] », le cinéma est évoqué sur le mode référentiel simple. Il n'y a en effet aucune précision concernant le titre du film. Cependant, le nom du célèbre acteur français, Fernandel (de son vrai nom Fernand Contandin, 1903-1971), et le nom du personnage Ignace Boitaclou qu'il incarne dans le film dont il est fait mention permettent au lecteur de comprendre qu'il est fait allusion à une production

[751] André-Patient Bokiba, « "De la musique avant toute chose", le thème de la musique dans l'œuvre de Sylvain N'tari-Bemba », in *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien*, art. cit., p. 197.
[752] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 11.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

filmique du réalisateur français Pierre Colombier, *Ignace*, sortie en 1937. En évoluant dans l'histoire des *Rêves portatifs*, le lecteur s'aperçoit également que le narrateur décrit des « moments de cinéma » :

> *Ce soir-là, l'affiche était tout particulièrement alléchante. On passait en premier lieu un film hindou, enchanteur comme une reproduction « technicolorée » du paradis terrestre. On y voyait une héroïne bondissante, dansant avec une grâce infinie. On pouvait l'entendre chanter, accompagnée de crécelles et d'une larmoyante musique de fond, avec une pureté égale aux lignes architecturales du Taj Mahal. Les malheurs du monde fondaient sur cette charmante créature qui n'avait, pour la défendre des entreprises d'un méchant seigneur, que le courage de son fiancé, un paysan bellâtre.*
> *La fin de ce film paraissait aussi invraisemblable que l'intrigue…*
> *Les lumières revinrent dans une salle qui frémissait encore d'émotion. Aussitôt, les petits vendeurs circulèrent de rangée en rangée, proposant des friandises.*[753]

Plus loin, dans la suite du même passage :

> *Le spectacle avait repris depuis un peu plus d'un quart d'heure. L'assistance excitée avait lu à haute voix les noms inscrits au générique du film. Il s'agissait cette fois d'un « western » saignant et violent à souhait, les mourants rendant l'âme plus vite que ne pouvaient les compter les vivants. D'un geste impulsif, Marie, qu'impressionnaient les méchancetés perpétrées par des bandits aux mines patibulaires, s'était blottie contre Édouard. Celui-ci en profita aussitôt pour glisser une main investigatrice quelque part.*[754]

Comme on peut le voir à travers ces deux exemples, Bemba, qui est un véritable passionné de fiction cinématographique fait ici des références explicites au film bollywoodien classique, très coloré et dans lequel la musique occupe une place importante, mais également au film de « western », caractéristique du cinéma américain, avec toute sa violence et ses bagarres. Si le film indien semble symbolisé un monde enchanteur, de beauté et de bonté, qui permet aux lecteurs comme aux spectateurs (fictifs) de s'évader l'instant d'une projection filmique, le film « western », quant à lui, apparaît comme l'expression de la dureté de la vie, notamment celle des spectateurs noirs africains assis dans une salle de cinéma, « *saignant*[e] *et violent*[e] *à souhait* ». L'intermédialité travaillée par Bemba dans ces extraits, comme dans bien d'autres passages, crée surtout une impression d'immédiateté visuelle et sonore. Le récit narratif passe sans transition aucune de la fiction filmique à la réalité romanesque et vice-versa. Pour Sylvère Mbondobari, on pourrait également parler chez Bemba d'une écriture cinématographique en œuvre dans son roman. Selon lui, le romancier, en plus d'intégrer des références filmiques dans son texte, fait également coïncider écriture narrative et procédés de mise en scène cinématographique : des scènes hétérogènes se chevauchent avec des retours dans le passé et des bons dans l'avenir, ou encore des présentations simultanées de réalités,

[753] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 12.
[754] *Ibid.*, p. 15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

transformant le lecteur en un téléspectateur devant son petit écran de télévision ou dans une salle de cinéma. Remarquable est par exemple la scène au cinéma « Lumière » toujours dans le roman *Rêves portatifs.* Le lecteur est mis en situation face à une description simultanée de l'atmosphère et de l'attitude des spectateurs « indigènes » présents dans la salle de cinéma ainsi que celle des actions et des effets spéciaux des films « hindou » et « western » auxquels ils assistent[755]. La représentation d'une action, d'une image en second plan étant perçue comme une des caractéristiques de la narration intermédiatique, on se rend compte que les structures sont similaires, comme l'explique Sylvère Mbondobari :

> [L]*e récit romanesque et le récit cinématographique dans* Rêves portatifs *se renforcent mutuellement, de façon très intense, essentiellement dans la première partie de l'œuvre. La relation entre ces deux formes de récit s'articule selon deux axes connotés par la double signification du film dans l'œuvre, et qui ouvre une double perspective sur l'interprétation du roman. Il s'agit d'une part de la salle de cinéma comme lieu de tous les excès, reflet justement de cet « univers chaotique » qu'est l'Afrique postcoloniale et d'autre part, du film indien, comme lieu par excellence du rêve. Ce choix paraît en accord avec l'objectif principal de l'auteur : montrer la désillusion d'une société avide de liberté et de jouissance. Le cavalier et sa monture dans le film western ne seraient-ils pas la métaphore d'un peuple africain opprimé rêvant d'un James Wayne ou d'un Charles Bronson prêt à réparer les torts ?*[756]

Deux « réalités » sont ainsi évoquées et racontées concomitamment dans le récit du cinéma « Lumière » des *Rêves portatifs* : celle qui se passe sur l'écran et celle de la situation concrète des spectateurs « indigènes » qui elle-même passe par le filtre de la sensibilité du narrateur qui la décrit au lecteur.

Il importe de retenir de regard des analyses précédentes que ce langage romanesque bembien sur fond d'interactions médiatiques se veut très proche de la structure du langage poétique qui, loin de décrire concrètement le réel et les éléments qui le constituent, le nomme métaphoriquement et le dépeint généralement de façon indirecte.

II.2.2. De l'esthétique intermédiatique comme poésie romanesque

La production romanesque de Sylvain Bemba, comme on a pu le voir, est marquée principalement du sceau des mass-médias, de la musique et du cinéma. Dans chacun de ses romans, l'auteur congolais fait ainsi mention de créations médiatiques, il reproduit des procédés spécifiques à d'autres arts ou recherche simplement à produit sur le lecteur des effets proches de ceux créés par ces médias artistiques ou d'informations. Cette poétique

[755] Sylvain Bemba, *Rêves portatifs*, *op. cit.*, p. 12-18.
[756] Sylvère Mbondobari, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », art. cit., p. 64-65.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

d'« *absorption et de transformation*[757] » d'autres médias par le roman et qui, à bien des égards contribue à rendre perméable des frontières entre les genres, relève chez Bemba du phénomène de l'intermédialité au sens restreint du terme.

Pensé à partir de la notion d'intertextualité, le concept d'intermédialité accorde une importance particulière à la matérialité de la communication. Les instances médiatiques n'y sont pas perçues comme des objets fixes et strictement définis, mais plutôt comme des éléments en constant déplacement, comme l'explique d'ailleurs Éric Méchoulan :

> [L]*e préfixe « inter » vise à mettre en évidence un rapport inaperçu ou occulté, ou, plus encore, à soutenir l'idée que la relation est par principe première : là où la pensée classique voit généralement des objets isolés qu'elle met ensuite en relation, la pensée contemporaine insiste sur le fait que les objets sont avant tout des nœuds de relation, des mouvements de relation assez ralentis pour paraître immobiles.*[758]

Ces entrelacements, ces nœuds dont parle Éric Méchoulan contribuent à transformer le roman en un médium, tout en établissant de nouveaux rapports avec le lecteur. L'utilisation, par celui-ci, de l'intermédialité comme approche scripturale semble tributaire des enjeux théoriques de ce « concept polymorphe » qui, dans une perspective plus large, « *marque le passage d'une théorie de la société qui contient les médias* […] *à une théorie où société, socialités et médias se construisent* […] *et se détruisent en permanence*[759] ». Nous pouvons dès lors envisager, à la suite de Jürgen Müller, l'intermédialité comme un « *axe de pertinence*[760] » qui permet de déterminer le caractère du médium romanesque de Bemba. En d'autres termes, l'aspect intermédiatique du roman bembien coïncide avec l'aspect poétique de son écriture narrative.

Algirdas Julien Greimas définit le langage de la poésie comme « *un ensemble d'écarts systématisables* », des écarts qui pour lui sont « *capables de former une normalité autre entretenant des rapports de distorsion avec la première*[761] ». Le langage poétique est donc un langage qui s'éloigne de la normalité. Or, en s'intéressant à l'histoire de la littérature moderne, on se rend compte que des écrivains ont essayé de retravailler la forme conventionnelle du roman, de se passer dans certains cas de sa forme conventionnelle. S'il y a

---

[757] Julia Kristeva, « Le Mot, le dialogue et le roman », in *Semeiotike : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 85.
[758] Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, printemps 2003, p. 15.
[759] Silvestra Mariniello, « L'Intermédialité un concept polymorphe », in *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Célia Vieira et Isabel Rio Novo (dirs.), Paris, L'Harmattan, 2011, p. 13.
[760] Cf. Jürgen Müller, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *MédiaMorphoses*, n° 16, 2006, p. 99-110. Expression utilisée par l'universitaire allemand qui envisage l'intermédialité plus comme une approche qu'une théorie. Pour lui la grande diversité des types d'interactions rendrait illusoire toute entreprise de conception théorique définitive de la notion.
[761] Algirdas Julien Greimas, *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1971, p. 9.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

à cet effet un mouvement littéraire qu'on peut rapprocher de l'esthétique bembienne, notamment en ce qui concerne son écriture romanesque, c'est bien celui du Nouveau Roman français dont les acteurs et les adeptes ont également eu recourt aux techniques cinématographiques, photographiques, et bien d'autres pour créer un « *Verfremdungseffekt* » (terme allemand pour désigner un effet de détournement ou de « distanciation »). Les créations littéraires d'auteurs comme Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet ou encore Michel Butor sont en effet marquées par une forme d'anormalité inhérente à cette entreprise de renouvellement de l'expression romanesque. Un détail, cependant, éloigne quelque peu l'écriture de Sylvain Bemba et celle des Nouveaux Romanciers.

En bien des points, l'esthétique romanesque de l'auteur des *Rêves portatifs* est comparable celle des tenants du Nouveau Roman. Dans son essai *Pour un nouveau roman*, dans lequel Alain Robbe-Grillet revient sur sa démarche artistique, cette réflexion particulièrement intéressante a retenu notre attention : « *Autour de nous, défiant la meute de nos adjectifs animistes ou ménagers, les choses sont là*[762]. » On peut le dire, la forme du roman bembien « colle » parfaitement avec cette pensée métaphorique de Robbe-Grillet, car, comme les défenseurs du Nouveau Roman, l'auteur brazzavillois tente de trouver une forme littéraire adéquate pour exprimer cet « être-là » du monde extra-littéraire dans toutes ses facettes. S'éloignant pour ce faire de l'esthétique traditionnelle du roman, Bemba, en plus d'abandonner avec ses romans toute linéarité du récit, évite surtout d'y représenter mimétiquement le monde qui l'entoure. Par exemple, lorsque le romancier présente un espace, un personnage ou une scène, il s'abstient des dénominations évidentes et explicites, contourne souvent l'objet qu'il veut mettre scène en le suggérant. L'allure « non normale » de la composition de ses œuvres littéraires, Bemba l'explique en ces termes :

> *En littérature, on défriche toujours une forme de réel qui n'est pas immédiatement perceptible et cette sorte « d'inter-monde » et située entre la réalité et le rêve. J'aime bien, comme un organiste, jouer sur ces trois registres. Parfois, la pauvreté de l'écriture ne s'y prête pas et c'est pourquoi je suis fasciné par le cinématographe. Comment faire en sorte que l'écriture puisse rendre compte, aussi imparfaitement que ce soit, de ce triple registre : le réel dans sa dimension perceptible, la face cachée de ce même réel dans sa dimension imperceptible et enfin, le rêve au sens le plus large ?* [763]

Si les Nouveaux Romanciers souhaitent rester objectifs dans la mesure où « [l]*a surface des choses a cessé d'être pour* [eux] *le masque de leur cœur*[764] », comme l'explique Alain Robbe-Grillet, il est possible au lecteur d'appréhender dans le roman de Bemba, sous la

[762] Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, p. 18.
[763] Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises, op. cit.*, p. 22.
[764] *Ibid.*, p. 23.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

surface froide et neutre des mots une autre réalité, une vie et même un « cœur ». En effet, l'intermédialité à l'œuvre dans un texte littéraire qui arrive très souvent à créer un écart entre la réalité décrite ou nommée et le langage narratif permet à Sylvain Bemba de « textualiser » les sentiments troubles des personnes qui l'entourent et les difficiles conditions de vie des sociétés africaines contemporaines pliant sous le poids du néo-colonialisme.

Il se cache chez Sylvain Bemba une signification particulière derrière ce style caractérisée par la représentation « technique » de la réalité qui peut se lire comme un écart poétique de l'expression littéraire « conventionnelle » dans la perspective greimassienne. La rencontre de l'art scriptural avec d'autres médias (mass-médias et médias artistiques) crée non seulement une distanciation entre la représentation et la réalité représentée tout en donnant la possibilité à l'écrivain brazzavillois de mettre en lumière des perceptions occultées qu'on ne peut exprimer littérairement que par le biais d'une écriture « non conventionnelle ».

Conclusion partielle

Une esquisse de conclusion de cette seconde partie permet de retenir que toute l'œuvre littéraire de Sylvain Bemba est porteuse d'un message pluriel et s'appuie sur des esthétiques théâtrales et romanesques singulières.

L'aliénation du Noir africain telle que dépeinte par Sylvain Bemba dans son théâtre est la résultante de deux faits historiques majeurs : l'esclavage et la colonisation. Des siècles de domination et d'esclavage colonial ont profondément dénaturé l'âme du Noir. L'analyse des pièces du corpus nous a en effet permis de déterminer les enjeux qui ont sous-tendu chez Bemba le questionnement de l'aliénation du Noir africain. Celui-ci va s'interroger sur la faiblesse et l'inaction qui caractérise l'ancien colonisé. À quelques exceptions près, dans son théâtre ce personnage semble avoir intériorisé le portrait du Noir fabriqué par le colon. Même les plus lucides de la communauté se laissent souvent prendre au piège de cette mystification. Dans le théâtre de l'auteur congolais, l'aliénation du Noir africain que l'on « *retrouve dans les textes officiels sous le nom assimilation*[765] » se manifeste sur les plans économique, politique et culturel.

Si l'écrivain Sylvain Bemba est, à la fin des années 1960, au sommet de son art, le Congolais engagé en lui qui s'est assigné une mission quasi prométhéenne dès la publication de sa première pièce semble se reprocher de n'avoir pas été assez efficace. Il décide de franchir une nouvelle étape dans son engagement littéraire et délaisse dans un même temps le

[765] Frantz Fanon, *Pour la révolution africaine*, Paris, La Découverte et Syros, 2001, p. 46.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

théâtre pour l'écriture romanesque. Un choix qu'il fait dans l'urgence de la situation calamiteuse que traverse son pays et à une échelle plus grande toutes les anciennes colonies françaises d'Afrique subsaharienne depuis près de deux décennies. Souci d'efficacité ou simple tendance littéraire de l'époque ? Difficile de trancher de manière péremptoire. Toutefois, la seule certitude pour André Djiffack, c'est que « *de concert avec Tchicaya U Tam'si et Sony Labou Tansi,* [Sylvain Bemba] *contribue, avec ses quatre récits incisifs, à donner au roman congolais, dans les années 80, ses lettres de noblesse*[766] ». Il est d'ailleurs admis par la critique qu'avec leurs écrits ces auteurs ont au Congo renouvelé le « *genre sur les plans de la résonance thématique et des qualités littéraires*[767] ». Avec sa tétralogie romanesque, Bemba se lance dans un dévoilement et une critique socio-politique totale. L'auteur brazzavillois ne veut plus limiter ses écrits littéraires à la seule stigmatisation des maux déjà connus du néo-colonialisme et de ses tenants, mais cette fois d'indiquer aux lecteurs, congolais et africains, des voies et moyens qui leur permettraient de sortir de l'imposture politique, et par ricochet de s'émanciper financièrement, bref d'améliorer leur condition de vie malgré les contingences de l'histoire.

Les différentes analyses par nous effectuées tout au long du premier chapitre nous ont permis de cerner partiellement la vision politique de Sylvain Bemba, celle d'une émancipation réelle et totale de l'Afrique, manifeste par et dans son écriture littéraire militante. Nous pouvons affirmer que la production littéraire bembienne est bien constituée de pièces de théâtre et de romans dont d'élaboration et la publication relèvent d'une démarche aussi bien engageante que d'une écriture d'engagé. Dans la perspective analytique qui a été la nôtre, il s'est par la suite agi, dans le second chapitre, de nous intéresser aux différentes formes prises par l'écriture littéraire bembienne en interrogeant les approches esthétiques dramatiques et romanesques de l'auteur.

Il est clairement apparu que le théâtre de Sylvain Bemba tenait à la fois des dramaturgies négro-africaines et occidentales. L'auteur brazzavillois y intègre la critériologie de l'art oratoire du griot subsaharien bantou (ou « ndzïmi » en langue téké du Congo) qu'il juxtapose à l'art dramatique occidental. Aussi son théâtre se perçoit-il comme une synthèse artistique où se font spontanées paroles et actions, et où paroles savantes et proses se mêlent pour porter le message à l'initié comme au profane. Par son esthétique, on a pu comprendre que Bemba assumait avec lucidité sa double identité de Congolais et d'ancien colonisé.

[766] André Djiffack, *Sylvain Bemba. Récits entre folie et pouvoir*, *op. cit*., p. 11.
[767] Jean-Baptiste Tati-Loutard et Philippe Makita, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française, op. cit*., p. 241.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Nourri au berceau de l'oralité africaine et formé à l'écriture occidentale, il a vécu précisément cette situation, non comme un handicap, mais comme « *un fait de cohabitation doublement enrichissant au plan culturel*[768] ». Un avantage voire une force qui contribue à faire de son théâtre, un théâtre militant « *dans laquelle la politique laiss*[e] *sa juste place à la théâtralité*[769] ». Il a été également question de démontrer qu'outre ses attaches négro-africaines, la dramaturgie de Bemba plongeait quelques-unes de ses racines dans l'humus de la théorie brechtienne du théâtre épique. Cette dernière a correspondu dès le début des années 1970 à la vision politique et au souci pédagogique du dramaturge brazzavillois. Au niveau de son écriture dramatique, cela s'est traduit par l'usage, comme chez Brecht, de narrateurs épiques. Nous avons relevé dans les pièces du corpus une rupture de l'illusion théâtrale et une forte tendance à l'historicisation. Le recours à ces principaux procédés brechtiens de distanciation est apparu comme étant prépondérant chez le dramaturge congolais. Il s'en est servi pour inscrire son peuple dans un processus d'introspection et de profonde transformation. Son théâtre épique devait en fin de compte permettre au Congolais et au Noir africain de s'améliorer tant sur le plan politique que social afin de s'affranchir des nombreuses chaînes, coloniales et néo-coloniales, qui l'on continuellement maintenu dans l'indigence morale et physique même après les indépendances.

Pour ce qui est du roman bembien, le constat a été le suivant : esthétiquement, il est indéniable que tous les romans de Sylvain Bemba doivent leur structure narrative singulière au couple de procédés d'écritures, réalisme merveilleux et intermédialité littéraire. L'auteur en a usé avec une réelle dextérité. Pour ce qui spécialement du réalisme merveilleux à l'œuvre dans le roman de Sylvain Bemba, il faut dire qu'il investit tous les espaces du récit pour appuyer une vision, celle d'une Afrique noire en quête d'une nouvelle liberté. Cela se vérifie dans les personnages révolutionnaires de sa tétralogie romanesque, notamment King Yaya, André Grenard, Emmanuel Mung'Undu et Fabrice M'Pfum. Tous empruntent de façon effective la voie de la libération et de l'émancipation, physiquement, mais aussi spirituellement. Les parcours respectifs de ces derniers construisent et mettent en application une marche précise à suivre et, parallèlement, insistent sur l'indispensabilité pour le Noir africain de faire face, au lendemain des indépendances, au pouvoir local ou étranger qui assujettit et exploite. À partir des récits de vie de ses personnages, c'est l'histoire du Congo et de l'Afrique noire qui est réécrite, une histoire faite de gloire et de défaite, de liberté et de

[768] Sylvain Bemba, « Pourquoi écrivons-nous en français ? », *Notre librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 72.
[769] Roger Chemain et Arlette Chemain-Degrange, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, *op. cit.*, p. 123.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

soumission, de super puissance anté-coloniale au sous-développement contemporain[770]. L'insertion par Bemba du réalisme merveilleux tel que défini par Jacques Stephen Alexis dans ses romans, on peut aisément le dire, a relevé d'une stratégie littéraire savamment construite. Celle-ci permet au lecteur noir africain, d'hier et d'aujourd'hui, de se laisser entraîner dans les méandres du texte narratif bembien en s'accrochant à de nombreux repères culturels, mais surtout de vivre avec une *double* intensité en lisant avec un *double* intérêt ces fictions narratives. On s'est également rendu compte que ce fort besoin de capter l'attention des lecteurs par la culture africaine et tout ce qui s'y rapporte expliquait qu'un « effet média » soit bien présent dans le roman de Bemba, transformant ses récits en des médias romanesques qui ménagent sans cesse des possibilités d'hybridation et d'intergénéricité.

Sylvain Bemba est un écrivain qui a évolué entre les différents médias et genres littéraires. Homme de théâtre au départ, il a embrassé le roman avec succès, et il a été aussi un grand amateur de musique. Journaliste de formation et amoureux du septième art, Bemba dans son écriture ne s'est pas limité pas à la seule « *présence intramédiatique*[771] » avec le canon littéraire, mais a puisé aisément dans les références de ses connaissances et expériences en musique, médias audiovisuels et communicationnels sans oublier les arts plastiques et cinématographiques. En somme, l'écriture narrative de Sylvain Bemba n'a pas simplement été haute en couleur locale — ce qui serait qu'une métaphore figée —, mais aussi et surtout hautes en références intermédiatiques qui y ont rempli des fonctions esthétiques et sémantiques. Ainsi, l'intermédialité littéraire chez Bemba s'est avérée être un procédé fructueux qui a conféré un style culturellement riche, lunaire par moment pour les non-initiés, mais éminemment poétique pour les amoureux des belles lettres.

[770] Cf. Felix T. Ehui, *L'Afrique noire : de la superpuissance au sous-développement*, Abidjan, NEI, 2002.
[771] « La présence d'un média dans un autre est dite intramédiatique quand la production intégrée dans l'artefact relève du même média », Remy Besson, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine », *op. cit.*, p. 11.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

CONCLUSION GÉNÉRALE : SYLVAIN BEMBA, UNE PLUME, UNE VISION

Nous arrivons au terme de ce travail sur « Sylvain Bemba, journaliste et écrivain du rêve d'une Afrique libérée » dont l'objet nous a amenés à circonscrire préalablement les cadres politico-historiques et culturelles de publication des œuvres de l'auteur. L'intérêt particulier accordé aux trois premières décennies qui ont suivi l'accession à l'indépendance de son pays, l'actuelle République du Congo, nous a permis d'observer que la littérature congolaise écrite en langue française qui s'est développée et a émergé dans des conditions de violences politiques et de misère sociale s'est accompagnée d'une forte politisation de ses auteurs. L'examen du parcours professionnel et artistique de Sylvain Bemba, considéré comme l'un des « doyens » de la phratrie des écrivains congolais, ainsi que la micro-lecture de sept textes de son importante production littéraire publiée entre la fin des années1960 le début des années 1980 nous autorise la conclusion suivante : l'auteur brazzavillois est fondamentalement engagé littérairement et politiquement dans son travail. Il donne à lire des œuvres qui font se croiser militantisme et exigence esthétique, d'autant que les préoccupations politiques qui y sont abordées et le positionnement de celui-ci en faveur du petit peuple lui imposent différents masquages et subterfuges[772].

Sylvain Bemba s'est particulièrement investi dans les débats socio-politiques et culturels de son pays, le Congo. Auteur d'une production littéraire foisonnante et diversifiée, comme nombre de ses compatriotes celui-ci va efficacement user de la littérature comme principal moyen d'expression de ses prises de position politique. À ce niveau, nous pouvons affirmer, en prenant en compte les trois grands idéaux-types de l'engagement littéraire dégagés par Chloé Chaudet, qu'à l'instar des écrivains subsahariens dits postcoloniaux, l'écriture engagée bembienne coïncide entièrement avec l'idéal-type sartrien étendu de l'engagement littéraire, idéal-type « *prenant en compte les différentes caractéristiques de la "littérature engagée" définies dans* Qu'est-ce que la littérature ?[773] ». En effet, si l'engagement littéraire chez Bemba revêt cette forme ouverte d'idéal-type sartrien c'est bien

[772] « *D'une manière générale, il se passe ce que j'ai appelé autrefois ''l'éternel dialogue en le prince et le lettré''. C'est une partie de cache-cache où parfois le prince permet que le lettré gagne quelques mètres sur un territoire où une certaine ligne rouge ne doit pas être franchie sous peine de se retrouver en prison. Il y a une espèce de mouvement pendulaire : d'une part le prince peut être un despote éclairé qui accordera un terrain de manœuvre suffisant au lettré, et parfois le lettré se retrouve avec seulement un petit carré de jardin où il est obligé de se réfugier dans le rêve…* », Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises, op. cit*., p. 29.

[773] Chloé Chaudet, *Écriture de l'engagement par temps de mondialisation,* Paris, Classique Garnier, 2016, p. 61.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

parce que les écrits de ce dernier intègrent parfaitement les cinq principaux éléments de l'engagement littéraire tel que théorisé par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* :

> *1. La littérature engagée est une littérature dans laquelle l'écrivain même est « embarqué », pour évoquer ce terme pascalien implicitement repris par Sartre* […].
> *2. La position de l'écrivain engagé est « critique par excellence* […] *»* ;
> *3. L'écrivain engagé se caractérise par son « sens passionné du présent* […] *». Pour reprendre une expression de Dominique Fisher, son écriture peut être conçue comme une « écriture de l'urgence », c'est-à-dire « une écriture motivée et générée par une situation extrême* […] *»* ;
> *4. L'écrivain poursuit un but précis : la lutte pour une démocratie — une démocratie socialiste* […]. *Ce socialisme n'est cependant pas un stalinisme* […] ;
> *5. L'œuvre est considérée comme une « condition essentielle de l'action* […] *», devant avoir effet sur le lecteur et posséder des prolongements — il s'agit là du « mouvement centrifuge caractéristique de l'engagement sartrien* [...].[774]

Ainsi synthétisée par Chloé Chaudet, la conception sartrienne de l'écrivain engagé et de l'œuvre fruit de son engagement permet d'avoir une idée de l'engagement littéraire bembien. En effet, en prenant pour références les principales caractéristiques de la littérature engagée ci-dessus mentionnées, nous pouvons relever chez Sylvain Bemba une attitude qui, d'un point de vue sartrien, constitue la première caractéristique majeure de l'engagement littéraire. En effet, homme ancré dans son époque, l'écrivain brazzavillois s'implique corps et âme, par et à travers la littérature, dans les grands débats politiques de son pays. De plus, lorsqu'on s'intéresse de plus prêt à ses œuvres littéraires relativement engagées, on remarque qu'elles ont toutes en commun cette sorte de positionnement « critique par excellence » inhérente très souvent au contexte socio-politique d'écriture. Un caractère justifiant un autre, si le fort intérêt de Sylvain Bemba pour l'actualité — la situation de ses contemporains et les préoccupations majeures de son époque — constitue le troisième grand trait caractéristique de la littérature engagée dans la perspective sartrienne, il a surtout été le catalyseur principal de toutes les entreprises littéraires de l'auteur. Entre autres grands traits de l'engagement littéraire sartrien manifestent chez ce dernier, il faut dire qu'il y a également chez lui cette lutte perpétuelle pour l'établissement et la défense d'une démocratie réelle. Au demeurant, ce combat assurerait au peuple, notamment aux plus démunis de ses compatriotes et contemporains l'amélioration de leurs conditions de vie dans le respect des libertés et des dignités humaines. Pour finir, on ne manquera pas d'ajouter à tout ce qui précède le fait que Sylvain Bemba, sa vie durant, a considéré la création littéraire comme étant la « *condition essentielle de l'action* » pour tout écrivain engagé. L'auteur des *Rêves portatifs* s'est inscrit tout au long de son parcours littéraire dans une dynamique d'engagement à travers une

[774] Chloé Chaudet, *Écriture de l'engagement par temps de mondialisation, op. cit.*, p. 56.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

écriture qui présente clairement, comme on a essayé de le montrer, tous les traits caractéristiques de l'idéal-type sartrien étendu de l'engagement littéraire.

Sylvain Bemba, dès la fin des années 1960 et ce jusqu'à la fin de sa vie, accorde une grande importance à la politique sous ses différents aspects — théorie et mise en pratique — auxquels il donne forme et vie dans les intrigues et fables politiques de ses créations littéraires. Pour tenter d'appréhender les enjeux de sa démarche scripturale, nous nous sommes penchés sur son environnement social et politique, notamment celui de l'après « Révolution » des Trois Glorieuses qui a vu l'adoption du socialisme et du marxisme-léninisme comme idéologie officielle du Congo jusqu'en 1991. Nous avons parallèlement interrogé certains déterminants historiques liés à cette période, notamment les coups d'État, les guerres interethniques, le tribalisme dans la gestion du pouvoir politique, etc. Les nombreuses études et entretiens publiés sur l'espace littéraire congolais et ses écrivains ont constitué à cet effet un matériau de référence décisif pour certaines de nos analyses. Par exemple, il est clairement apparu que le fait pour Bemba d'avoir, à divers titres et à différents niveaux, participé à la vie socio-politique réelle de son pays (journaliste, ministre, haut responsable administratif et politique, bibliothécaire universitaire) a contribué à la politisation de sa production littéraire. En considérant l'œuvre bembienne d'un tel point de vue, on comprend pourquoi les références politiques y sont si courantes. Les différentes manifestations de cette réalité dans ses récits, notamment comme toile de fond, sujet principal, et autres motifs d'histoire, permettent de cerner en partie l'imaginaire de l'auteur.

Divers thèmes en rapport avec la politique sont développés dans les pièces de théâtre et les romans de Sylvain Bemba, comme l'illustrent celles qui ont constitué le corpus d'analyse de cette thèse. La représentation de l'indépendance, les revers et les limites de la révolution, les régimes dictatoriaux, l'intellectuel africain et sa responsabilité vis-à-vis du peuple interrogent ainsi la relation complexe entre « le lettré et le prince » dans le Congo des indépendances. La façon dont l'auteur brazzavillois investit ces différentes thématiques se veut étroitement liée à la situation générale de toutes les anciennes colonies africaines de la France et autres grandes puissances occidentales. La tonalité de ses écrits littéraires, souvent pessimiste, traduit la réalité d'un climat politique délétère caractérisé par l'indigence aussi bien morale que matérielle des populations. Le positionnement politique de Sylvain Bemba dans ses écrits fictionnels est celui de la dénonciation, mais surtout de la critique lucide et constructive. Toutefois, afin de brouiller les pistes du réel dans sa fiction et à parvenir non seulement à éviter la censure, mais surtout à capter l'attention du lecteur en appelant à son

Licence CC BY-NC-ND 3.0

imagination, il recourt au réalisme merveilleux, à la magie, au fantastique[775] et même à une écriture influencée par l'onirisme, faisant baigner chaque récit et chaque drame dans une atmosphère très souvent surréaliste. Les lectures et analyses des textes du corpus nous ont menés à un double constat. D'un côté, les œuvres littéraires de Sylvain Bemba sont les traces écrites d'un réel engagement politique ; de l'autre, celui-ci les inscrit dans une dynamique de recherche artistique au-delà des enjeux sociétaux qui les sous-tendent. Autrement dit, en fictionnalisant ses prises de position Bemba produit des œuvres politiques qui se donnent également comme des écrits respectant une certaine exigence esthétique. Il faut admettre que chez l'auteur des *Rêves portatifs,* pour reprendre une formule de Jean Ricardou, « *l'écriture d'une aventure* [devient] *l'aventure d'une écriture*[776] ».

La production littéraire de Sylvain Bemba interroge le fait politique, mais s'interroge également sur l'acte scriptural et les buts qui lui sont assignés. Elle acquiert, du fait même de sa politisation, une importance double. En effet, l'auteur brazzavillois tout en thématisant les réalités politiques dans ses fictions narratives et dramatiques invite le lecteur à être plus attentif, au-delà du monde représenté, à la littérarité du texte, à la beauté de l'art au-delà de son utilité. Ainsi, pourrait s'expliquer ce dispositif formel bembien, théâtral et romanesque qui, esthétiquement, exploite diverses techniques et procédés tels qu'ont pu les révéler nos analyses : usage d'éléments caractéristiques de l'art oratoire du griot africain (discours métaphoriques, proverbes, expressions du terroir, jeu de répétitions, etc.), des procédés brechtiens tels que l'insertion d'un narrateur épique au niveau du récit dramatique, la rupture de l'illusion théâtrale, ou encore l'historicisation des pièces ; et, en ce qui concerne le roman, un usage particulier du réalisme merveilleux qu'on retrouve également au niveau son théâtre, mais surtout l'usage du procédé de l'intermédialité dans la construction de son récit narratif.

Rappelons en outre que Bemba a fait preuve d'un « nomadisme » particulièrement intéressant dans sa littérature. Cette réalité transparaît tant dans le déplacement spatial des actions qui ont lieu à divers endroits du globe (Afrique, Europe, Amérique)[777] que par les différentes nationalités de certains de ses personnages principaux[778].

---

[775] Cf. Jean-Michel Devésa (dir.), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994.

[776] Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, p. 11.

[777] On peut à ce niveau évoquer le séjour en France du personnage Felix N'Gambou ou Gamboux, ancien combattant resté sur le territoire à la fin de la Guerre 1914-1918 dans *Le Soleil est parti à M'Pemba* ; le séjour en France d'Emmanuel Mung'Undu en tant qu'immigré clandestin dans *Le Dernier des cargonautes* ; le voyage diplomatique Fabrice M'Pfum aux États-Unis dans *Léopolis*.

[778] Le Guinéen Orféo Nascimento et le Sénégalais Mamadou Diouf dans *L'Enfer, c'est Orféo* ; l'Italien Faustino dans *Tarentelle noire et diable blanc ;* le Français monsieur Dubois et le Suisse docteur Schaeffer dans *Rêves portatifs,* Le Français monsieur Jean dans le *Soleil est parti à M'Pemba,* le Français Georges Delleseul dans *Le dernier des cargonautes* ; l'Étatsunienne Nora Norton dans *Léopolis.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Tous ces procédés scripturaux et artistiques qui créent une atmosphère particulière dans les œuvres littéraires bembiennes indiquent un fait important : la poétique de l'auteur brazzavillois tient de l'articulation des ressources esthétiques de la littérature écrite occidentale et de celles de littérature orale africaine. En choisissant de fictionnaliser de cette façon l'univers politique trouble, particulièrement complexe et instable du Congo et de façon générale des États de l'Afrique au sud du Sahara, Bemba invite le lecteur, africain notamment, à la rêverie, à l'introspection, mais avant tout à la réflexion et à la prise de décision.

La politique est sans aucun doute l'une des caractéristiques majeures de l'œuvre de Sylvain Bemba. Elle traverse toute son écriture littéraire axée sur les soubresauts historiques et idéologiques d'un continent africain souffrant d'indépendances mal préparées, mais surtout mal exploitées depuis le début des années 1960. Les choix des thématiques, des macrostructures et microstructures de ses œuvres, les différents personnages des pièces et des récits, l'évolution et la fin des intrigues des œuvres de l'écrivain brazzavillois montrent à bien des égards le poids et la prégnance des régimes politiques autocratiques, ubiquistes et tout-puissants. Dans les fictions de ce dernier, les « princes » ne tolèrent d'aucune façon la critique et encore moins à la contradiction. On comprend alors que, de la colonie à la post-colonie, on est passé de la réduction de la pensée critique et contradictoire à son interdiction par tous les moyens, censure, emprisonnement et même élimination physique. Aussi cette situation va-t-elle gagner en intensité et s'institutionnaliser au fil des années pour atteindre le comble du cynisme et de la brutalité avec l'établissement d'un véritable système néo-colonialiste[779].

L'écriture littéraire engagée postcoloniale de Sylvain Bemba, en lien avec la politique, se veut explicative, à la fois critique, rétrospective et prospective. L'auteur brazzavillois marque clairement son désir d'être à la fois témoin et acteur d'une histoire congolaise contemporaine qui évolue et change au gré d'évènements pas toujours maîtrisés. Cette histoire, c'est surtout celle d'une Afrique noire, hier suppliciée par le colonisateur, et aujourd'hui martyrisée par ses propres enfants. L'élargissement du cadre géographique dans les fictions bembiennes, notamment à d'autres pays d'Afrique subsaharienne (Sénégal, Guinée-Bissau, République Démocratique du Congo), est symptomatique d'une généralisation des problèmes aux populations vivant aussi bien à Brazzaville, que celle à Abidjan, à Dakar, à Conakry, etc.

[779] Kwame Nkrumah, *Le Néo-colonialisme. Dernier stade de l'impérialisme*, *op. cit.*, p. 14.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Les intellectuels noirs africains qui, au terme de la colonisation, prennent les rênes de leurs États respectifs mettent en place une « *pourritique*[780] » qui leur permet de continuer à asservir et à exploiter leurs congénères. Dans la littérature africaine francophone publiée dès la fin des années 1960 tout se passe en effet comme s'il existait une sorte de continuité historique qui nous amène de la colonisation à l'indépendance, et de l'indépendance à la néo-colonisation. Guy Ossito Midiohouan en arrive précisément au même constat quand il relève l'évolution des situations d'oppression représentées dans les œuvres des auteurs africains pendant et après la colonisation. Il observe ainsi : « *L'écrivain négro-africain qui hier était aux prises avec le système colonial, ses injustices, ses mensonges et son aliénation, se trouve confronté aujourd'hui à l'ordre néocolonial : ses aberrations, sa déraison, ses carcans*[781]. » L'examen des œuvres du corpus de cette étude met en exergue cette focalisation multiple. Prenons l'exemple du thème de l'indépendance. Certains de ces textes littéraires de Bemba jettent sur ce moment de l'histoire un regard rétrospectif, questionnant notamment la façon dont celle-ci a été acquise, sa gestion, ses tendances et l'attitude tyrannique des nouveaux maîtres noirs ayant succédé aux anciens maîtres blancs. D'autres, en revanche, s'intéressent à la période post-indépendances et analysent ce qu'il est advenu de l'Afrique après la décolonisation. À ce niveau, Sylvain Bemba fait la lumière sur le combat presque suicidaire et la mauvaise posture des rares intellectuels rêvant pour leur continent d'une émancipation réelle et d'une totale souveraineté. Les fictions littéraires de l'auteur brazzavillois dans leur ensemble éclairent de façon crue et violente les perversions, les absurdités et l'atmosphère trouble de cette période de l'histoire de l'Afrique qui, pour reprendre les termes de Kwame Nkrumah, représentent l'impérialisme à son stade final[782].

Sylvain Bemba, avec ses écrits littéraires, s'attache à décrypter l'univers politique congolais qui, à l'instar de ceux de nombreux pays africain, se veut particulièrement instable (putsch militaire, révolution sociale, incohérence manifeste entre les promesses politiques officielles et leurs mises en application, etc.). Afin de dévoiler l'immoralité du dirigeant et dictateur africain, la nature sadique, mesquine et souvent inhumaine de ses prises de décisions, il va pénétrer avec ses œuvres dans l'intimité de ce politique. La gestion des jeunes États subsahariens fictionnalisée par Bemba est mise en relief dans le rapprochement avec des

[780] Le néologisme est créé par le romancier congolais Henri Djombo dans son ouvrage *Le Mort vivant* (Paris, Présence Africaine, 2000, p. 97). Il désigne un amalgame métaphorique établissant un lien étroit entre la notion de pourriture et le caractère médiocre et désolant de la politique menée par des pouvoirs dictatoriaux dans les États africains au lendemain des indépendances.

[781] Guy Ossito Midiohouan, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 1. 141.

[782] Kwame Nkrumah, *Le Néo-colonialisme. Dernier stade de l'impérialisme*, *op. cit*., p. 9.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

faits réels et connus. L'inscription de certains faits historiques se veut par exemple manifeste dans les œuvres du corpus à travers des lieux, des personnages, des actions et des évènements.

L'histoire dans les œuvres de Bemba tient à sa double articulation avec la poétique (langage et esthétique) utilisée par l'auteur d'une part, et des données politico-historiques de son pays et du continent d'autre part. La création des macrostructures de chaque œuvre, mais également celle des personnages, des trames et autres dénouements s'apparentent à une confrontation ou un recoupement de l'essai historique et de la fiction littéraire. Les ouvrages sur l'histoire de la République (Populaire) du Congo et de l'Afrique subsaharienne donnent tout leur sens aux fictions romanesques et dramatiques de Bemba. Ce dernier use en effet de diverses possibilités qu'offre l'écriture fictionnelle pour présenter à ses contemporains des « vues » éclairant l'histoire socio-politique et idéologique de son pays, qu'il donne d'ailleurs comme une sorte de métonymie de l'ensemble du continent noir. Comme preuve de son incursion dans l'histoire, il faut ajouter la présence au cœur de ces fictions de grandes figures historiques africaines, notamment les Congolais André Grenard Matsoua et Patrice Émery Lumumba. Ce serait pourtant une erreur d'avancer que celles-ci, fortement historicisées, ne sont que les histoires réelles à peine fictionnalisées des pays d'Afrique subsaharienne. Et, pour cause : la façon dont les faits sont représentés, la couleur donnée aux évènements, les choix onomastiques des personnages et des espaces, les néologismes, et même les situations fantastiques, relèvent du génie littéraire de leur auteur. Aux univers fictionnels créés, Bemba imprime son style, sa personnalité, sa sensibilité, ses inquiétudes du moment et ses espérances en l'avenir.

La production littéraire engagée de Bemba peut se lire à partir de certaines lignes fortes clairement définies au fil de nos analyses : les indépendances, la révolution, l'Afrique contemporaine néo-coloniale et le désordre indescriptible qui s'y est installé du fait de conflits interethniques, de coups d'État armés, de guerres civiles et de révolutions populaires souvent violentes pour la quête et préservation du rêve d'un avenir meilleur. Cette dernière foi en l'avenir s'appréhende généralement dans les œuvres bembiennes comme reposant sur les belles promesses des indépendances après la décolonisation. Cependant, c'est sous la forme de profonds leurres, source de désillusion, que celles-ci sont représentées par l'écrivain. Les œuvres du corpus publié de la fin des années 1960 au début des années 1980 portent en leur sein les preuves, ou du moins les causes de ces indépendances ajournées, de cet enthousiasme mort-né et de ce « *beau rêve* […] *fracassé en mille morceaux*[783] » pour reprendre les propos de

[783] Sylvain Bemba dans Alain Brezault et Gérard Clavreuil, *Conversations congolaises*, *op. cit*., p. 29.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Sylvain Bemba. Ainsi, la recherche de la vraie indépendance qui très souvent transparaît à travers des luttes et des révoltes s'accompagne dans les fictions de ce dernier par l'échec de certains héros portés par leur profond désir de changement et leur romantisme révolutionnaire face à des régimes dictatoriaux, sanguinaires et sans scrupule.

Il est évident que l'engagement de Sylvain Bemba se manifeste par l'attachement de l'auteur à traiter de thématiques politiques en amont et en aval de sa production littéraire. Ainsi, ses œuvres établissent bien que les indépendances, les mouvements révolutionnaires et la quête d'une véritable démocratie qui appellent à la défense des droits et libertés fondamentales de chaque Africain en constituent l'ossature principale. À l'intérieur de ses récits narratifs et dramatiques, celle-ci se perçoit comme un groupe d'éléments hétéroclites restructurés par l'écrivain qui laisse libre cours à sa sensibilité et à sa maîtrise de l'art scriptural.

Dans l'œuvre de Sylvain Bemba, les questions liées aux indépendances africaines, notamment leur nature insincère et les nouveaux dirigeants noirs africains placés à la tête des États comme des rois fantoches[784] par l'ancienne puissance coloniale, jettent un éclairage sur leur caractère purement nominal[785]. Cette non-effectivité tiendrait du fait qu'elles aient été octroyées aux Africains, une idée nuancée par Musanji Ngalasso-Mwatha pour qui elle « *n'est pas une contre-vérité, mais une demi-vérité : elle n'est pas totalement fausse, mais elle n'est que partiellement vraie* » dans la mesure où « [t] *outes les indépendances africaines n'ont pas été octroyées, c'est-à-dire attribuées à titre de faveur. Loin sans faut*[786] ». Pour autant, Sylvain Bemba frappe ces indépendances de suspicion en les remettant en cause à travers ses fictions littéraires. Une attitude d'autant plus justifier que, dans son pays le Congo-Brazzaville, l'histoire post-coloniale veut que la « révolution » ait pris la place d'une « indépendance » portée par l'abbé Fulbert Youlou aux premières heures de sa souveraineté nationale et internationale. Accusé de faire le jeu l'ancienne métropole, l'Abbé-Président est fortement contesté tant par l'élite intellectuelle sortie des universités occidentales et asiatiques, et désormais ouverte aux idées progressistes, que par le petit peuple asservi et pliant sous le poids de la misère. Là, l'imaginaire littéraire semble faire écho à la réalité historique, et ce genre d'exemple factuel abonde dans les écrits fictionnels de Bemba à l'intérieur desquels s'appréhendent nombre d'indices textuels qui permettent de clairement juger de la

[784] Musanji Ngalasso-Mwatha, « Un demi-siècle d'indépendances : L'hypothèque culturelle », in *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique*, Makhily Gassama (dir.), Paris, Philippe Rey, 2010, p. 374.
[785] *Ibid.*, p. 370.
[786] *Ibid.*

Licence CC BY-NC-ND 3.0

responsabilité des intellectuels et dirigeants politiques dans la situation de crise néocoloniale que vit l'Afrique.

L'établissement d'« États néo-coloniaux[787] » en Afrique, pour reprendre l'expression de Kwame Nkrumah, consacre l'échec des indépendances ; les héros révolutionnaires et autres patriotes engagés dans les fictions de Sylvain Bemba refusent de l'accepter. Ceux-ci mènent à cet effet des combats pour le rétablissement de la dignité violée du Noir africain, pour la promotion d'une société où priment l'entente et la fraternité et pour un profond changement dans le sens du mieux-être des populations. Cependant, il importe de rappeler que ces luttes sont engagées dans l'univers politique, au niveau duquel ne sont considérés que les résultats, et où les buts à atteindre ne justifient que très rarement les voies et moyens souvent inhumains utilisés. Le combat se livre très loin du monde éthique et moralisant des livres, où prévaut avant tout la quête de valeurs pouvant promouvoir un idéal humain tels la générosité, l'équité ou le mérite. Les Africains engagés ou révolutionnaires, rendus hardis par l'exaltation des indépendances et par une perspective certaine de liberté et d'émancipation, ont-ils, dans les fictions de Bemba, négligé cette réalité aux conséquences souvent destructrices ? Tous les révolutionnaires africains semblent échouer lamentablement dans leurs tentatives de réorganisation de l'espace politique et social. Aussi bien avec Léonidas Mwamba dans les *Rêves portatifs* qu'avec Fabrice M'Pfum dans *Léopolis,* la praxis se révèle complexe. Les systèmes d'asservissement mis en place par le colonisateur restent donc inchangés et consolidés durant la période des indépendances, comme on a pu le voir avec les textes du corpus.

Les décennies 1960-1970 présentent le Noir africain dans la confusion et la détresse totales, évoluant dans un monde sens dessus dessous, violent, corrompu et sans avenir. Mais, là, l'idéal révolutionnaire fait encore rêver et la pièce de théâtre *L'Enfer, c'est Orféo* en est la parfaite illustration. Le héros éponyme Orféo et ses frères d'armes révolutionnaires mènent des actions afin de libérer les populations guinéennes du joug colonial portugais.

Avec le début des années 1980 les coups d'États et tentative de coups d'État (1968, 1970, 1972 et 1979 pour ce qui est du Congo), ainsi que toutes les violences meurtrières qu'ils ont occasionnées, alimentent l'imaginaire littéraire de Sylvain Bemba. Cette séquence temporelle achève en effet la déstructuration d'une société congolaise déjà affaiblie par de multiples et terribles épreuves. La déliquescence de l'espace et de la morale dans ses œuvres place les êtres et les choses dans le chaos et le désordre résultant d'une course au pouvoir

[787] Kwame Nkrumah, *Le Néo-colonialisme. Dernier stade de l'impérialisme*, *op. cit*., p. 15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

acharnée et d'une extrême violence. C'est le règne de la milice et celui des militaires armés de kalachnikovs et de lance-roquettes dans une atmosphère anxiogène sous le regard apeuré d'une population prise en otage. Viol, pillage, assassinat commandité, exécution sommaire, arrestation abusive, jugement lapidaire, emprisonnement, etc., font désormais partie du quotidien des populations. À travers des bribes d'informations et des critiques détournées, Sylvain Bemba essaie d'éclaircir cette aventure congolaise (africaine) ambiguë et désigne de façon précise les responsables de tout ce désordre : des hommes politiques, tapis dans l'ombre pour certains ou exerçant en plein jour pour d'autres, qui tirent les ficelles et entretiennent ce climat de terreur. Le roman *Rêves portatifs*, publié en 1979 traite de cette dernière problématique.

Malgré tout, au-delà de cette succession de violences non contrôlée et l'ubiquité de la mort, l'espoir demeure. En effet, l'auteur des *Rêves portatifs* prend du recul et de la hauteur. Vis-à-vis de la situation qui prévaut, il refuse de se laisser aller au désespoir, tout en continuant à nourrir le rêve d'un avenir radieux pour les populations congolaises et africaines. Une espérance qu'il traduit métaphoriquement par la voix d'un de ses personnages romanesques :

> […] *En partant des idées de certains grands hommes sur le changement social, je peux parler du Congo comme d'une société hydraulique, tant par le caractère du pouvoir et du sacré dans vos sociétés, que par une situation entièrement dominée par la distribution de l'eau, problème numéro un des plateaux. Si je transforme cela en parabole, l'avenir du Congo, c'est l'eau plus la justice sociale, pour que revienne ce soleil que les Kongo disent immergé à M'Pemba. Ce soleil qu'on vous a volé par l'intermédiaire de certains de chefs avides de pacotille étrangère. Mais le soleil reviendra un jour. Sache qu'un pays qui se construit a besoin absolument de faire un pagne unique avec tous les morceaux du tissu des légendes les plus intéressantes de ses populations. Penser ensemble au récit embelli d'un passé idéalisé est la meilleure manière d'édifier l'avenir. Tous les peuples, sans exception, embellissent leur histoire.*[788]

Dans ce passage, on remarquera que la formule « *l'avenir du Congo, c'est l'eau plus la justice sociale* » n'est en réalité que la décalque de celle de la célèbre phrase de Lenine : « *le communisme, c'est le pouvoir des soviets plus l'électrification de tout le pays*[789] ». Un élément intertextuel qui est loin d'être anodin. En effet, on a ici affaire à un exemple partant des nombreux « clins d'œil » et allusions au monde réel qui permettent à Bemba de subtilement

[788] Sylvain Bemba, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, *op. cit*, p. 152-153.

[789] Discours de Lénine lors de la Conférence de la province de Moscou du P. C. (b) R. eut lieu du 20 au 22 novembre 1920 ; y prirent part 289 délégués avec voix délibérative et 89 avec voix consultative. [Source : numéro 52/53 du Bulletin communiste (première année), 30 décembre 1920, sous le titre « Un discours de Lénine – La situation générale à la fin de 1920 ». Une traduction différente figure dans le tome 31 des *Œuvres* (quatrième édition en langue française). Corrections d'après le texte russe (tome 42 de la cinquième édition russe)], marxists.org (site internet),
Url : https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm, [consulté le 29 janvier 2021].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

distiller dans ses écrits littéraires son marxisme voire son communisme en l'africanisant, c'est-à-dire en l'appliquant aux réalités africaines post-coloniales. En cela, l'auteur brazzavillois est parfaitement marxiste et léniniste dans la mesure il s'attache dans chacun de ses textes littéraires à réaliser une « *analyse concrète de conjonctures historiques bien définies*[790] ». Ainsi, cette littérature de l'espoir, consacrée à la lutte contre l'exploitation et la misère sociale, en vue de l'amélioration des conditions de vie des populations est l'un des points communs de l'ensemble des écrits de Sylvain Bemba. Il s'agit pour lui de construire, une fiction après l'autre, un rêve réalisable. Dans un continent africain qui a été malmené durant la colonisation après des siècles d'esclavage, il est impératif de revenir à l'« essentiel » et de répondre aux questions existentielles à l'époque des indépendances, la liberté pour tous et le bien-être pour chaque citoyen.

Sylvain Bemba et l'ensemble des membres de la phratrie des écrivains congolais écrivent « page après page, rêve après rêve, le livre commun de la vie qui transpire de la douleur des opprimés et saigne de la douleur des souffrants[791] » pour attirer l'attention des dirigeants africains sur le sort des populations, grandes oubliées des indépendances. Ces hommes de lettres veulent surtout inviter les intellectuels et hommes politiques à se pencher sérieusement sur la misère croissante des populations et insister par ricochet sur la nécessité d'œuvrer à l'édification de l'avenir de leurs jeunes États. C'est en tout cas dans cette perspective que les œuvres bembiennes déconstruisent certains clichés, doxas et figures, et où l'auteur s'attache à créer, grâce à des schémas narratifs, des personnages modèles qui loin d'être exempts de défauts sont malgré tout des exemples mettant en relief la puissance et l'importance de l'action positive. Il importe de l'admettre, les fictions dramatiques et romanesques du corpus, par l'engagement de Sylvain Bemba, se transforment en de véritables espaces réservés au libre débat politique, la scène politique réelle au Congo comme dans nombre d'États africains contemporains étant très souvent un terrain de luttes inter-ethniques et inter-personnelles.

L'idéalisme révolutionnaire et le moralisme politique de certains héros de Sylvain Bemba met en relief la détermination de l'auteur à vouloir faire advenir le règne de l'humain, du respect de valeurs fondamentales, indispensables à la restructuration d'une société africaine contemporaine défigurée par des années de violence et de pauvreté. Ces valeurs

[790] Lénine, « Le Communisme », Revue de l'Internationale communiste pour les pays de langue allemande. Vienne, cahier ½ (1° février 1920) à 18 (8 mai 1920). [Source : Œuvres – T.XXXI (avril-décembre 1920)], marxists.org (site internet), Url : https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/06/vil19200612.htm [consulté le 29 janvier 2021].
[791] Sylvain Bemba, « La Phratrie des écrivain congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, art. cit., p. 15.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

humaines à réapprendre et à préserver, notamment l'acceptation de la différence, la tolérance mutuelle, et par-dessus tout le respect de la vie, de la liberté et de la justice ne pourraient avoir meilleur défenseur que Sylvain Bemba, littérateur, administrateur et homme du politique. Avec cette triple fonction l'auteur des *Rêves portatifs* sait qu'il y a des chances réelles bien que minimes que l'humanisation de la vie politique ne reste pas qu'un idéal, mais qu'elle devienne réalité, qu'elle ait raison du *statu quo* et inspire l'action des dirigeants, mais aussi ceux des principaux acteurs politiques. Ce n'est qu'au prix de ce changement radical que ses discours axiologiques et ceux d'autres intellectuels et hommes de lettres engagés contre la jungle politique africaine ne ressembleront plus à de simples propos « non essentiels » : du simple *zoon politikon* aristotélicien, l'écrivain africain devient un citoyen humaniste, défenseur des intérêts du petit peuple. La crédibilité d'un écrivain comme Bemba, auteur politiquement engagé, en dépend fortement. Ce dernier a eu le grand mérite de concentrer en lui le lettré et le politique, et il serait inutile, voire incompréhensible, de continuer à mettre dos à dos la littérature et la politique, dans la mesure où la seconde, dans la visée prospective de la première, à la capacité de travailler à l'avènement d'un monde nullement parfait, mais bien différent dans le sens du positif, mais également du négatif. À cet effet, le rôle que Sylvain Bemba assigne à la création théâtrale en Afrique semble être celui de toutes ses entreprises littéraires : « *le théâtre africain pourrait servir dans la cité comme une utopie positive afin d'entretenir dans l'esprit des hommes un idéal qui soit en même temps une généreuse espérance, et une espérance qui soit en même temps un généreux idéal*[792] ».

Eu égard à ce qui précède, l'engagement littéraire de Sylvain Bemba tel que nous avons pu l'appréhender au cours de cette thèse oblige à repenser, à notre époque les nouveaux rapports de l'écrivain africain au politique quand on sait toutes les problématiques actuelles autour de la littérature engagée ; à questionner tout particulièrement l'engagement des auteurs francophones subsahariens contemporains, leur positionnement face aux problèmes socio-politiques qui continuent, comme au cours des décennies passées, à gangréner les sociétés africaines.

Un groupe d'auteurs africains francophones faisant précisément partie de ceux qu'Abdourahman A. Waberi nomme « *les enfants de la postcolonie* » et dont la génération « *s'est signalée à partir des années 1990*[793] » rejette la notion « ghettoïsante » de la

[792] Sylvain Bemba dans Roger Chemain, « Le Théâtre militant. Entretien avec Sylvain Bemba », in *Notre Librairie*, n° 39, septembre-octobre 1977, p. 93.
[793] Abdourahman A. Waberi, « Les Enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », in *Notre Librairie. Nouveaux paysages littéraires, Afrique, Caraïbes, Océan indien 1996-1998, 1*, n° 135, septembre-décembre 1998, p. 8.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

« littérature africaine » et tout ce qu'elle englobe. En effet, promouvant une « *littérature-monde*[794] », ces derniers estiment que « *la conception continentale des lettres nuit à l'intelligibilité de l'art et à son indépendance*[795] ». En cette ère de la mondialisation, la littérature engagée écrite en langue française, la « bonne », serait pour ces derniers celle qui ambitionne « *de dire le monde, de donner un sens à l'existence, d'interroger l'humaine condition*[796] » sans autres considérations géographiques et identitaires. Si l'on suit cette logique, il aurait donc fallu pour « l'intelligibilité » des œuvres du corpus que nous formulions notre sujet de la façon suivante : Sylvain Bemba, journaliste et écrivain du rêve d'un « monde » libéré. Cette formulation aurait-elle facilité les lectures et analyses menées au cours de cette monographie ? Nous en doutons.

Si pour l'auteur congolais Alain Mabanckou, les écrivains africains ne sont « *pas les pompiers de l'Afrique, à devoir éteindre les feux sur le continent*[797] », le Togolais Kossi Efoui, dans le même ordre d'idée, pense, lui, que « [l'] *écrivain africain n'est pas salarié par le ministère du tourisme, il n'a pas mission d'exprimer l'âme authentique africaine !* [Ainsi] *La meilleure chose qui puisse arriver à la littérature africaine,* [selon lui] *c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afriqu*e[798] ». Excessifs et à la limite provocateurs, les propos de ces deux figures de littérature africaine francophone de ces vingt dernières années et fervents défenseurs de la littérature-monde soulèvent pourtant quelques interrogations dans le cadre de la présente thèse.

En effet, nous sommes en droit de nous demander si les idéaux du beau et de l'universel sauraient être portés par des œuvres littéraires traitant explicitement des réalités socio-politiques et culturelles d'un peuple donné. Et, pour ce qui est de l'ambition de ces littérateurs-monde de « dire le monde », nous sommes tentés de nous poser la question de savoir où se trouve « le monde » pour l'écrivain subsaharien qui est né sur la terre de ses ancêtres, y vit et y a de la famille. La société dans laquelle les siens — l'écrivain pouvant être en exil volontaire ou forcé — vivent et se réalisent n'est-elle pas l'endroit où commence (ou a commencé) le monde ? L'image de l'humaine condition ou de l'Homme dit universel ne se trouve-t-elle pas également dans le peuple dont les réalités constituent les principales raisons des entreprises littéraires politiquement engagées de cet écrivain ? Dit autrement, l'autre,

[794] Cf. Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-Monde*, Paris, Gallimard, 2007.
[795] Alain Mabanckou, « Le Chant de l'oiseau migrateur », in *Pour une littérature-Monde*, Michel Le Bris et Jean Rouaud (dirs.), Paris, Gallimard, 2007, p. 61.
[796] Michel Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », Michel Le Bris et Jean Rouaud (dirs.), *Pour une littérature-Monde, op. cit.*, p. 41.
[797] Alain Mabanckou cité par Odile Cazenave, « Paroles engagées, Paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », in *Africultures*, n° 59, juin 2004, p. 61.
[798] Kossi Efoui cité par Jean-Luc Douin, « Écrivain d'Afrique en liberté », in *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

l'Asiatique, l'Européen, l'Américain, ou tout simplement le non-Africain n'a-t-il pas la possibilité de se reconnaître, de quelques manières que ce soit, dans la réalité de l'Homme africain ? Les messages de liberté, de justice et ceux pour l'amélioration des conditions de vie du petit peuple contenus dans les œuvres du corpus de la présente étude ne peuvent-ils pas concerner tout être humain, bien que ces écrits aient leur origine dans le contexte congolais et africain ?

La perspective adoptée dans cette recherche nous a permis d'appréhender l'espace littéraire bembien comme le lieu de l'élaboration d'un véritable discours démocratique, pluriel par la diversité des thématiques politiques traitées que par les exigences artistiques qu'elle induit. Cet espace se veut également et par-dessus tout constructif dans la quête inaltérable et constante d'un bien-être social possible dans une société africaine (re)construite sur des valeurs plus humaines de justice et de liberté. La rencontre du politique et du littéraire, débouchant sur la question de l'engagement de l'écrivain, pose en arrière-plan celle de la responsabilité morale et politique de l'intellectuel et homme de lettres subsaharien face à la situation de « *pluralité chaotique*[799] » du continent. Une situation qui semble s'être dégradée davantage depuis le début des années 1990, date officielle de la réinstauration d'un régime de multipartisme dans nombre d'États africains. La capacité de l'écriture littéraire à dire le désespoir et la souffrance, mais surtout à les atténuer lorsque ceux-ci atteignent des proportions inouïes, se veut un idéal inatteignable. Toutefois, si à l'issue de cette étude littéraire, il est impossible d'affirmer que Sylvain Bemba soit parvenu à mettre fin à la misère des populations congolaises et africaines, nous sommes toutefois convaincus que la voix littéraire de ce dernier, porteuse de valeurs dynamisantes pour une Afrique nouvelle, appelle, aujourd'hui comme hier, à l'humanisation et à la libération d'un continent désorienté et en perte de repères.

Cette étude, par la lumière qu'elle apporte sur l'écriture de l'auteur des *Rêves portatifs*, ainsi que par la mise en relief de l'actualité de son « militantisme » littéraire, pourrait servir d'ancrage à d'éventuels travaux du point de vue de l'histoire littéraire francophone de l'Afrique subsaharienne, notamment pour examiner l'évolution de l'engagement dans la littérature congolaise pendant la période allant du début des années 1960 à la fin des années 1990. L'apport scientifique de cette thèse, bien que ne prétendant pas à l'exhaustivité, contribue à (re)découvrir une figure de la littérature congolaise et africaine, considérée par

[799] Achille Mbembe, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, p. 76.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

certains observateurs comme le « *nègre*[800] » de son compatriote et pair Sony Labou Tansi dont il a effectivement relu et corrigé des manuscrits[801]. Ce pourrait être l'objet d'une recherche qui essaierait dans un premier temps de faire la lumière sur ce qui reste à ce jour une sorte de rumeur, et dans un second temps de mener une analyse comparative des écrits de ces deux auteurs. Il ne serait pas insensé de partir de l'hypothèse que Bemba, qui s'est inspiré du réalisme merveilleux haïtien pour ancrer son écriture dans l'imaginaire populaire, a eu une influence sur son « disciple », Sony Labou Tansi, qui aurait vraisemblablement développé de manière plus audacieuse et iconoclaste cette approche[802].

Pour en revenir notre travail, il serait particulièrement intéressant d'étendre l'entreprise menée ici de la (re)lecture et de la remise au goût du jour de Sylvain Bemba et de son œuvre à d'autres classiques[803] de la littérature francophone subsaharienne qui comme le premier cité occupent des statuts liminaux dans l'espace littéraire africain. En attendant, s'il est une vérité qui mérite d'être rappelée à la fin de cette monographie aux littérateurs et critiques subsahariens et dans un sens plus large aux amoureux de la littérature africaine écrite en langue française, c'est bien la suivante : « *il est grand temps de relire nos classiques. Non pas pour les opposer aux ''modernes''. Mais pour marquer une continuité et surtout pour mettre en exergue la modernité de certains classiques*[804] ». Si tant est que « *être classique* […] *c'est avoir été moderne, et* […] *c'est l'être toujours*[805] ».

[800] Barry Saidou Alceny, « L'Écrivain congolais Sony Labou a-t-il eu des 'nègres', *Nouvelobs et Rue89* [en ligne], du 4 novembre 2016 (8 novembre 2008), Url : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20081122.RUE6919/l-ecrivain-congolais-sony-labou-tansi-a-t-il-eu-des-negres.html [consulté le 2 décembre 2020].

[801] Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Congo*, Paris, L'Harmattan, 1996 ; Nicolas Martin-Granel, « Le Souffle et la travail. Le cas de Sony Labou Tansi » in, *Études littéraires africaines — Approche génétique des écrits littéraires africains. Le cas du Congo*, n° 15, 2003, p. 23-30.

[802] Christiane Ndiaye et Josias Semujanga, « L'Afrique subsaharienne », in *Introduction aux littératures francophones : Afrique — Caraïbe — Maghreb* nouvelle édition [en ligne], Christiane Ndiaye (dir.), Montréal, Presses universitaires de Montréal, 2004. Url : https://books.openedition.org/pum/10658#text [consulté le 2 décembre 2020].

[803] « [E]*n fondant son discours sur la rupture, la critique actuelle et certains nombres d'auteurs contemporains leur dénient la qualité de classiques. Être en soi un monde un et unique, sans filiation ni inspiration avouée, est certes, une chimère d'artiste aussi fréquente qu'elle est impossible, contredite par la réalité historique. En art, l'originalité, contrairement à ce que l'on rabâche, est un oiseau rare. On croit innover ? On ignore qu'on imite un classique ou un illustre inconnu* », Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002, p. 22.

[804] Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, *op. cit.*, p. 15.

[805] Antoine Compagnon, « Le Classique », Collège de France (site de internet), 2011, p. 3, URL : https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18803_12_A.Compagnon_Le_Classique.pdf [consulté le 24 mai 2020].

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Références bibliographiques

I. Œuvres du corpus

- **Pièces de théâtre**

BEMBA Sylvain, *Un foutu monde pour un blanchisseur trop honnête*, Yaoundé, CLE, 1979, 68 p.

----------, *Tarentelle noire et diable blanc*, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1976, 154 p.

----------, (sous le pseudonyme Martial MALINDA), *L'Enfer, c'est Orféo*, Paris, ORTF-DAEC, coll. « Répertoire théâtral africain », 1971, 138 p.

- **Romans**

BEMBA Sylvain, *Rêves portatifs*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979, 224 p.

----------, *Le Soleil est parti à M'Pemba*, Paris, Présence Africaine, coll. « Écrits », 1982, 198 p.

----------, *Le Dernier des Cargonautes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1984, 176 p.

----------, *Léopolis*, Paris, Hatier International, coll. « Monde Noir Poche », 1984, 128 p.

II. Autres textes (éditées) de l'auteur du corpus

- **Pièces de théâtre**

BEMBA Sylvain, *L'Homme qui tua le crocodile*, Yaoundé, CLE, 1973, 71 p.

----------, *Une eau dormante*, Paris, RFI, 1975, 112 p.

----------, *Théâtre*, « Les Éléphantômes », « La Chèvre et le Léopard », « Mbulu-Nkonko ne chante qu'une fois », « L'Étrange crime de Pancrace Amadeus », Paris, Silex, 1989, 205 p.

----------, *Noces posthumes de Santigone*, Solignac, Le Bruit des autres, 1995, 94 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

- **Nouvelles**

BEMBA Sylvain, « La Chambre noire », in *Preuves*, n° 155, 1964, p. 36-42.

----------, « La Mort d'un enfant de la foudre », in *Africasia*, n° 33, 1971, p. 46-51

----------, « La Rumba fantastique », in *Dix nouvelles de…*, Paris, RFI/ACCT, 1975.

----------, « 77 sanglots pour nègrecongo » (1992), in *Africultures*, n° 13, 1998, p. 63-71.

----------, « Le Diable ne fait pas de passe au bon Dieu », in *L'Année nouvelle,* Dole-Bruxelles-Québec-Echtemach, Canevas-Les Éperonniers-L'Instant-Même-Phi, 1993, p. 25-28.

- **Essais**

BEMBA Sylvain, *50 ans de musique du Congo-Zaïre, 1920-1970 : De Paul Kamba à Tabu-Ley*, Paris, Présence Africaine, 1984, 188 p.

BEMBA Sylvain, *Éloge de la bibliothèque* [tapuscrit], Limoges, Festival international des francophonies, 1988, 6 p.

- **Contributions littéraires**

BEMBA Sylvain, « Jeux de magie et magie du jeu dans la création poétique et romanesque au Congo », in *Magie et écriture au Congo*, Jean-Michel Devésa (dir.), Paris, L'Harmattan, 1994, p. 61-74.

----------, « Rapport de mission à Jean Malonga sur les chemins de la création Congo-Océan », in *Moi, Congo ou les rêveurs de la souveraineté*, Marie-Léontine Tsibinda (dir.), Jouy-le-Moutier, Bajag-Meri, 2000, p. 73-89.

----------, « Jean Malonga dans la tradition de "l'Utopie'' de Thomas More : un ''réinventeur'' ou un continuateur ? », in *Jean-Malonga. Écrivain congolais (1907-1985)*, Mukala Kadima-Nzuji (dir.), Paris, L'Harmattan, 1994, p. 13-24.

----------, sous le pseudonyme de Simon N'Tary, « En guise de préface », *L'Oseille Les citrons*, de Maxime N'Debeka, Paris, P. J. Oswald, coll. « poésie/prose africaine », 1975, p. 7-11.

----------, « La Phratrie des écrivains congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 13-15.

----------, « Pourquoi écrivons-nous en français ? », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 69-73.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

III. Autres œuvres littéraires évoqués (romans, poèmes et pièces de théâtre)

CÉSAIRE Aimé, « La Tragédie du Roi Christophe », in *Présence Africaine*, n° 39, 1961, p. 125-153.

----------, *Une Saison au Congo*, Paris, Seuil, 1966, 127 p.

DIOP Birago, *Leurres et lueurs : Poèmes*, Paris, Présence Africaine, 1960, 86 p.

DJOMBO Henri, *Le Mort vivant*, Paris, Présence Africaine, 2000, 202 p.

KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, (1ère édition : Montréal, Presses Universitaire de Montréal), 1968, Paris, Seuil, 1970, 208 p.

LOPES Henri, *Le Pleurer-Rire*, Paris, Présence Africaine, 1982, 315 p.

MALONGA Jean, « *Cœur d'Aryenne »*, in *Présence Africaine*, n° 16, 1954, p. 159-285.

MALONGA Jean, *La Légende de M'Pfoumou Ma Mazono*, Paris, Présence Africaine, 1954, 156 p.

N'DEBEKA Maxime, *L'Oseille, les citrons*, Paris, Pierre Jean Oswald, coll. « poésie/prose africaine », 1975, 80 p.

OUOLOGUEM Yambo, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968, 208 p.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mains sales (1948)*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1971, 245 p.

SONY LABOU TANSI, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, 192 p.

U TAM'SI Tchicaya, *J'étais nu pour le premier baiser de ma mère*, œuvre complète 1, Boniface Mongo-Mboussa (dir), Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2013, 608 p.

LHONI Patrice Joseph, *La Tragédie de Tchimpa-Vita : Ou les préparatifs du bûcher de Kilombo*, Paris, Books on Demand, 2018, 126 p.

IV. Sélections critique sur Sylvain Bemba et son œuvre

- **Monographies et ouvrages**

DJIFFACK André, *Sylvain Bemba. Récits entre folie et pouvoir*, Paris, L'Harmattan, 1996, 150 p.

KADIMA-NZUJI Mukala et BOKIBA André-Patient (dirs), *Sylvain Bemba, l'Écrivain, le Journaliste, le Musicien. 1934-1995*, Paris, L'Harmattan, 1997, 351 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

KOUNZILAT Alain et MALANDA Ange-Sévérin (dir.), *Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba*, Paris, Corbeil-Essonnes Cedex, ICES, 1996, 115 p.

- **Articles de revue et d'ouvrage collectif**

DEVESA Jean-Michel, « Genèse d'une nouvelle de Sylvain Bemba », in *Africultures*, n° 13, 1998, p. 59-62.

LACIRIGNOLA Donato, « Noces posthumes de Santigone de Sylvain Bemba. Mythe et mémoire d'une utopie », in *Les Utopies francophones*, Frédérique Toudoire-Surlapierre et d'Ethmane Sall (dirs.), Limoges, PULIM, coll. « L'Un et l'autre en français », [ouvrage collectif à paraître]

MAKHELE Caya, « Sylvain Bemba ou le syndrome du miroir brisé », in *Notre Librairie*, n° 92 93, 1988, p. 97-99.

MALANDA Ange-Sévérin, « L'œuvre de Sylvain Bemba », in *Présence Africaine*, n° 130, 1984, p. 93-117.

MBONDOBARI Sylvère, « Dialogue des arts dans le roman africain. La fiction cinématographique dans *Rêves portatifs* de Sylvain Bemba », in *Stichproben – Vienna Journal of African Studies*, n° 17, 2009, p. 57-75.

V. Textes critiques sur la littérature congolaise

- **Monographies et ouvrages collectifs**

BREZAULT Alain et CLAVREUIL Gérard, *Conversations congolaises*, Paris, L'Harmattan, 2000, 139 p.

CHEMAIN Roger et CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, *Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine*, Paris, Présence Africaine, 1979, 246 p.

DEVESA Jean-Michel (dir.), *Magie et écriture au Congo*, Paris, L'Harmattan, 1994, 186 p.

DEVESA Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996, 379 p.

KADIMA-NZUJI Mukala (dir.), *Jean Malonga : écrivain congolais*, Paris, L'Harmattan, 1994, 190 p.

MOUDILENO Lydie, *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, 160 p.

TATI-LOUTARD Jean-Baptiste et MAKITA Philippe, *Nouvelle anthologie de la littérature congolaise d'expression française. Textes (1977-2003) et histoire (1953-2003)*, Paris, Hatier

Licence CC BY-NC-ND 3.0

International, coll. « Monde noir poche », 2017, 304 p.

TSIBINDA Marie-Léontine, *Moi, Congo, ou, Les rêveurs de la souveraineté*, Jouy-Le-Moutier, Bajag-Meri, 1989, 204 p.

- **Articles de revue**

BOUNGOU-POATI Gervais, « Apport de la tradition orale à la littérature d'expression française », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 65-68.

CORNEVIN Robert, « Écrivains et littérature de langue française au Zaïre et au Congo », in *Civilisations*, vol. 29, n° 1/2, 1979, p. 137-156.

DUCOURNAU Claire, « La Littérature africaine, à quelle(s) échelle(s) ? Reconnaissance et sociabilité comparées de Sony Labou Tansi et de Sylvain Bemba », in *Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature*, I-II/2012, 2017, p. 137-156.

GREANI Nora, « Le Fond de l'art était rouge. Transferts artistiques entre l'ancien bloc socialiste et la République populaire du Congo », in *Cahiers d'études africaines*, n° 226, 2017, p. 379-398.

LANG G. M., « Épitomé : Tchicaya U Tam'si et sa saison au Congo » in *Canadian Journal of African Studies/Revue Canadienne des Études Africaines*, vol. 14, n° 2, 1980, p. 295-305.

LOMBALE-BARE Gilbert, « Forêt généreuse, littérature féconde », in *Notre Librairie*, n° 93-93, 1988, p. 16-25.

LOPES Henri, « Hommage à Jean-Baptiste Tati-Loutard », *Présence Africaine*, n° 178-179, 2009, p. 280-284.

MARTIN-GRANEL Nicolas, « Le Souffle et le travail. Le cas de Sony Labou Tansi », in *Études littéraires africaines*, n° 15, 2003, p. 23-30.

NGAMPIKA-MPERET J.-P. et SAM'OVHEY-PANQUIMA G.-N., « Le Ndzïmi, griot congolais », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 162-165.

TATI-LOUTARD Jean-Baptiste, « La Mort de Sylvain Bemba », in *Présence Africaine*, n°153, 1996, p. 255-257

TURE Matondo Kubu, « Panorama du théâtre et quelques réflexions », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 174-177.

WAUTHIER Claude, « Matsouanisme et littérature », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 35-39.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

VI. Textes critiques sur la littérature africaine

- Monographie et ouvrages collectifs

BLACHERE Jean-Claude, *La Négriture : les écrivains noirs et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993, 260 p.

CHALAYE Sylvie (dir.), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, PUR., 2004, 186 p.

CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, 272 p.

CHEVRIER Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, 215 p.

CONSTANT Isabelle, *Les Rêves dans le roman africain et antillais*, Paris, Karthala, 2008, 243 p.

DEHON Claire, *Le Réalisme africain : Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, 412 p.

DUCOURNAU Claire, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS, 2017, 442 p.

MIDIOHOUAN Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 249 p.

MONGO-MBOUSSA Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, 325 p.

NGAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1995, 138 p.

NGANANG Patrice, *L'Art de l'Alphabet. Pour une écriture préemptive 2*, Limoges, Pulim, coll. « L'Un et l'autre en Français », 2018, 180 p.

ROUCH Alain et CLAVREUIL Gérard, *Littératures nationales d'écriture française*, Paris, Bordas, 1986, 511 p.

- Articles de revue

CARRE Nathalie, « Afrique et prix littéraire. Quelle intégration à la chaîne du livre sur le continent ? », in *Afrique contemporaine*, n° 241, 2012, p. 122-123.

CAZENAVE Odile, « Paroles engagées, Paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui », in *Africultures*, vol. 59, 2004, p. 59-65.

HAGE Julien, « Les Littératures francophones d'Afrique noire à la conquête de l'édition française (1914-1974) », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n° 10, 2009, p. 80-105.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

LEBRUN Monique, « Pour une exploration du conte africain en classe », in *Québec français*, n° 92, 1994, p. 43-45.

MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Le Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 », in *Peuples Noirs Peuples Africains*, n° 31, 1983, p. 54-78.

MONGO-MBOUSSA Boniface, « Le Postcolonialisme revisité », in *Africultures*, n ° 28, 2000.

NYELA Désiré, « Subversion épique, verve romanesque dans *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », in *Traversées de l'écriture dans le roman francophone*, vol. 37, n° 1, 2006.

PUREN Odile, « Les Contes africains : une école vivante de la transmission de la tradition », in *La Revue de Téhéran*, n° 52, mars 2010.

WABERI Abdourahman, « Les Enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », in *Notre Librairie*, n° 135, 1998, p. 8-15.

VII. Œuvres théoriques et critiques

- Monographies et ouvrages collectifs

ARRIGONI Mathilde, *Le Théâtre contestataire*, Paris, PRESSES DE SCIENCES PO, 2017, 160 p.

BARTHES R., KAYSER W., BOOTH W.C., HAMON Ph., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, coll. « Point », 1977, 180 p.

BOWAO Charles Zacharie et RAHMAN Shahid (dirs), *Entre l'orature et l'écriture. Relations croisées*, Rickmansworth, College Publications, 2014, 240 p.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, vol. I, Paris, L'Arche, 1972, 664 p.

BRECHT Bertolt, *Petit organon pour le théâtre* suivi de *Additifs au Petit organon*, Paris, L'Arche, 1978, 117 p.

CASANOVA Pascale, *La République mondiale des Lettres*, Paris Seuil, 1999, 492 p.

CHAUDET Chloé, *Écritures de l'engagement par temps de mondialisation*, Paris, Classiques Garnier, 2016, 392 p.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, 160 p.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, 2000, 316 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

DUBOIS Jacques, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles/Paris, Labor/Nathan, 1986, 200 p.

DUCAS Sylvie, *La Littérature à quel(s) prix ? Histoire des prix littéraires*, Paris, La Découverte, 2013, 305 p.

GODIN Jean Cléo (dir.), *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, 439 p.

GOLDMANN Lucien, *Le Dieu caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1976, 454 p.
GREIMAS Algirdas Julien et coll., *Essais de sémiotique poétique*, Paris, Larousse, 1971, 239 p.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966, 262 p.

HEINICH Nathalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, 372 p.

KAEMPFER Jean, FLOREY Sonya et MEIZOZ Jérôme (dirs.), *Formes de l'engagement littéraire (XVe-XXIe siècles)*, Lausanne, Antipodes, 2006, 281 p.

KRISTEVA Julia, *Sèméiotikè : recherches pour une semanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 384 p.

MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, coll. « Quadrige Manuels », 2013, 208 p.

NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan/HER, 2000, 256 p.

PLANA Muriel, *Roman, théâtre, cinéma au XXe siècle : Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Paris, Bréal, 2018, 248 p.

RICARDOU Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, 206 p.

RICŒUR Paul, *Temps et récit III. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 428 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963, 152 p.

ROBIN Régine, *Le Roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, Coll. « L'Univers des discours », 1989, 196 p.

THEVOZ Michel, *Le Langage de la rupture*, Paris, PUF, 1978, 192 p.

VIEIRA Célia et NOVO Isabel Rio (dirs.), *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, 248.

VOISIN Patrick (dir.) *La Valeur de l'œuvre littéraire, entre pôle artistique et pôle esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, 578 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

- **Articles de revue**

ALEXIS Jacques Stephen, « Du Réalisme Merveilleux des Haïtiens », in *Présence Africaine*, n° 8/10, 1956, p. 245-271.

GLON Emmanuelle, « L'Objectivité de l'art à l'épreuve du goût », in *Raisons politiques*, 2014, N° 55, n° 3, p. 61-83.

MANGOUA Robert Fotsing, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », in *Synergies Afrique des Grands Lacs*, n° 3, 2014, p. 127-141.

MARINIELLO Silvestra, « Commencements », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 47-62.

MECHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 1, 2003, p. 9-27.

MÜLLER Jürgen, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », in *MédiaMorphoses*, n° 16, 2006, p. 99-110.

URBANI Bernard, « Les jeux du je dans *Il romanzo di Ferrara* de Giorgio Bassani », in *Cahiers d'études romanes*, n° 33, 2016, p. 141-180.

VANOOSTHUYSE Michel, « Brecht entre théâtre et roman », in *Études Germaniques*, vol. 250, n° 2, 2008, p. 247-260.

VICAIRE Paul, « Pressentiment, présages, prophéties dans le théâtre d'Eschyle », in *Revue des Études Grecques*, tome 76, fascicule 361-363, 1963, p. 337-357.

VIII. Études en sciences humaines et sociales

- **Monographies et ouvrages collectifs**

AVEZ Peggy, *L'envers de la liberté : Une approche historique et dialectique*, 1er édition., Paris, Éditions de la Sorbonne, 207, 245 p.

BAUDRILLARD Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard, coll. « Les essais » (n° 168), 1972, 280 p.

BAZENGUISSA-GANGA Rémy, *Les Voies du politique au Congo : essai de sociologie historique*, Paris, Karthala, 1997, 472 p.

BERNAULT Florence, *Démocraties ambiguës en Afrique centrale : Congo-Brazzaville, Gabon, 1940-1965*, Paris, Karthala, 1996, 440 p.

BETI Mongo, *Main basse sur le Cameroun. Autopsie d'une décolonisation*, Paris, (François Maspero, 1972), La Découverte Poche, 2010, 252 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, 243 p.

BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987, 228 p.

BRUNET Manon et LANTHIER Pierre (dir.), *L'Inscription sociale de l'intellectuel*, Paris, L'Harmattan, 2000, 384 p.

CAMUS Albert, *L'Homme révolté* [Version électronique Cette édition électronique a été réalisée par Jean-Marie Tremblay, bénévole, professeur de sociologie au Cégep de Chicoutimi et fondateur des Classiques des sciences sociales, à partir de : Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, 1951, 133e édition, 382 p. Collection NRF]

CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme*, suivi de : *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, (1955), 2004, 58 p.

COQUERY-VIDROVITCH Catherine, *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires 1898-1930*, Tome 1, Paris, EHESS, 2001, 614 p.

CROS Michèle et BONHOMME Julien (dirs.), *Déjouer la mort en Afrique. Or, orphelins, fantômes, trophées et fétiches*, Paris, L'Harmattan, 2008, 170 p.

DESCHAMPS Hubert, *L'Éveil politique africain*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 659, 1952,

DOHO Gilbert, *Le Code de l'indigénat ou le fondement des États autocratiques en Afrique francophone*, Paris, L'Harmattan, 2017, 300 p.

EHUI Felix T., *L'Afrique noire : de la superpuissance au sous-développement*, Abidjan, Nouvelles éditions ivoiriennes (NEI), 2002, 186 p.

FANON Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, (Maspero, 1961), La Découverte, 2004, 311 p.

FANON Frantz, *Pour la révolution africaine*, Paris, (Maspero 1964), La Découverte, 2001, 224 p.

GASSAMA Makhily, *50 ans après, quelle indépendance pour l'Afrique ?*, Paris, Philippe Rey, 2010, 638 p.

GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, 503 p.

GRAMSCI Antonio, *Textes*, Paris, Messidor, éditions sociales, 1983, 388 p.

HARDY Georges, *Une Conquête morale, l'enseignement en A.O.F.*, préface de M. J. Clozel Gouverneur Général de l'Afrique-Occidentale Française, Paris, Librairie Armand Colin, 1917, 356 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

HEGEL G.W.F., *La Phénoménologie de l'esprit* (1806-1807), tome 1, traduit Jean Hippolyte, Paris, Aubier Montaigne, 1941, 358 p.

KOUVOUAMA Abel, APRILL Christophe et DORIER-APRILL Élisabeth, *Vivre à Brazzaville. Modernité et crise au quotidien*, Paris, Karthala, 1998, 384 p.

LAPLANTINE François, *Transatlantique : Entre Europe et Amériques latines*, Paris, Payot, 1994, 297 p.

LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, 344 p.

MBEMBA-DYA-BO-BENAZO-MBANZULU Rudy, *Le Procès d'André Grenard Matsoua*, Paris, Les Impliqués, 2019, 186 p.

MBEMBE Achille, *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000, 293 p.

MBEMBE Achille, *Sortir de la grande nuit*, Paris, La Découverte, 2013, 252 p.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé* précédé de : *Portrait d'un colonisateur*, Paris, Payot, 1973, 180 p.

NKRUMAH Kwame, *Le Néo-colonialisme : Dernier stade de l'impérialisme*, Paris, Présence Africaine, 1973, 269 p.

OPOU Eugénie Mouayini, *Le Griot : Pensée et mémoire de la tradition orale*, Paris. L'Harmattan, 2018, 182 p.

PÉAN Pierre, *L'Argent noir : Corruption et développement*, Paris, Fayard, 1988, 288 p.

RAT PATRON Pierre, *L'Histoire du Congo lue dans les cartes géographiques*, Pointe Noire, ORSTOM, 1993, 35 p.

ROCHMANN Marie-Christine, *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, coll. « Lettres du Sud », 2000, 400 p.

ROMI Yvette, *70 interviews du « Nouvel observateur » : Peter Brook, Luis Bunnel, Rita Renoir, Nathalie Sarraute, Barbra Streisand, François Truffaut, Orson Welles, etc.*, Paris, Le Terrain Vague, 1969, 354 p.

SAID Édouard, *L'Orientalisme : L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 1980, 398 p.
SARTRE Jean-Paul, *La Responsabilité de l'écrivain*, Lagrasse, Verdier, 1998, 60 p.

SINDA Martial, *Le Messianisme congolais et ses incidences politiques. Kimbanguisme — Matsouanisme — autres mouvements.* Précédé par : *Les Christ noirs* de Roger Bastide, Paris, Payot, 1972, 390 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

SIRINELLI Jean-François et ORY Pascal, *Les Intellectuels en France. De l'affaire Dreyfus à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1999, 271 p.

VERSCHAVE François-Xavier, *L'Envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo-Brazza et en Angola*, Marseille, Agone, 2001, 175 p.

VERSCHAVE François-Xavier, *La Françafrique. Le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1998, 360 p.

VERSCHAVE François-Xavier, *Noir silence : qui arrêtera la Françafrique*, Paris, Les Arènes, 2000, 598 p.

WILLAME Jean-Claude, *Patrice Lumumba. La crise congolaise revisitée*, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 1990, 496 p.

YACONO Xavier, *Les Étapes de la décolonisation française*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je ? », 426, 1991, 127.

- **Articles de revue**

AISSI Antoine, « De la colonisation à nos jours (1880-1980) », in *Notre Librairie*, n° 92-93, 1988, p. 44-46.

ARDANT Philippe, « Le Néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », in *Revue française de science politique*, 1965, vol. 15, n° 5, p. 837-855.

ARDANT Philippe, « Le Néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », in *Revue française de science politique*, n° 5, 1965, p. 837-855.

BALANDIER Georges, « La Situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 11, 1951, p. 44-79.

BAYART Jean-François, « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », in *Critique internationale*, vol. 5, n° 1, 1999, p. 97-120.

BERNAULT-BOSWELL Florence, « Un journal missionnaire au temps de la décolonisation : La Semaine de l'A.E.F. (1952-1960) », in *Outre-Mers. Revue d'histoire*, vol. 74, n° 274, 1987, p. 5-25.

BHABHA Homi K. et RUTHERFORD Jonathan, « Le tiers-espace », in *Multitudes*, n° 26, 2006, p. 95-107.

BOURDIEU Pierre, « L'Emprise du journalisme », in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 101-104, 1994, p. 3-9.

BOURDIEU Pierre, « La Production de la croyance », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 13, 1977, p. 3-43.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

BOURDIEU Pierre, « Le Champ littéraire », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 89, 1991, p. 3-46.

CAHEN Michel, « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial », in *Revue historique*, n° 660, 2011, p. 899-913.

CERF Madeleine, « La Censure Royale à la fin du dix-huitième siècle », in *Communications*, n° 9, 1967, p. 2-27.

CÉSAIRE Aimé, « Culture et colonisation », in *Présence Africaine*, n° 8-9-10, 1956, p. 190-205.

CÉSAIRE Aimé, « L'Homme de culture et ses responsabilités », *Présence Africaine*, n° 24-25, 1959, p. 116-122.

CHEVRIER Jacques, *L'Itinéraire de la contestation en Afrique noire*, in *Le Monde Diplomatique*, 1 mai 1975, p. 24.

DE HEUSCH Luc, « Le Roi, le forgeron et les premiers hommes dans l'ancienne société Kongo », in *Systèmes de pensée en Afrique noire*, nº 1, 1975, p. 165-179.

DIAKHATE Lamine, « Le Processus d'acculturation en Afrique Noire et ses rapports avec la Négritude », in *Présence Africaine*, n° 56, 1965, p. 68-81.

DOUIN Jean-Luc, « Écrivain d'Afrique en liberté », in *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

DOUTRELOUX Albert, « Travaux examinés : *N'Kongo ye nza yakun'zungidila : Nza-Kôngo/Le Mukongo et le monde qui l'entourait : Cosmogonie Kôngo* de A. Fu-Kiau Kia Bunseki-Lumanisa », in *Afrique : Journal de l'Institut international africain*, vol. 41, n° 2, 1971, p. 72-73.

GLISSANT Édouard, « Introduction à une étude des fondements socio-historiques du déséquilibre mental », in *Acoma*, n° 1, 1971, p. 78-93.

GUTH Suzie, « L'École en Afrique noire francophone : une appropriation institutionnelle », in *Revue française de pédagogie*, volume 90, 1990, p. 71-97.

GYSSELS Kathleen, « Les crises du "postcolonial" ? Pour une approche comparative. », in *Revue Internationale de Politique Comparée*, vol. 14, n° 1, 2007, p. 151-164.

ILDEM Arzu Eternel, « Le Mythe du nègre marron », *Dalhousie French Studies*, vol. 86, 2009, p. 29-36.

JACQUIER Claude, « Qu'est-ce qu'une communauté ? En quoi cette notion peut-elle être utile aujourd'hui ? », *Vie sociale*, n° 2, 2001, p. 33-48.

KINATA Côme, « La Christianisation en Afrique Équatoriale Française », in *Outre-Mers. Revue d'histoire*, vol. 95, nº 358, 2008, p. 205-216.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

KI-ZERBO Joseph, « L'Économie de traite en Afrique noire ou le pillage organisé (XVe-XXe siècle) », in *Présence Africaine*, n° 11, 1956, p. 7-31.

LEYMARIE Philippe, « Afrique des malédictions, espoir des Africains. Du "pacte colonial" au choc des ingérences », in *Le Monde diplomatique*, mai 1993, p. 14-15.

MARTIN Louis, « Le Rôle des media dans le processus politique », in *Communication Information*, n° 3, 1978. p. 129-136.

MERLE Isabelle, « De la "législation" de la violence en contexte colonial. Le régime de l'indigénat en question », in *Polix*, vol. 17, n° 66, 2004, p. 137-162.

MIDIOHOUAN Thécla, « Les Intellectuels africains : aliénation et dépendance », in *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 28, n° 87, 1990, p. 221-230.

MOLLION Pierre, « Le Portage en Oubangui-Chari, 1890-1930 », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, tome 33, n° 4, 1986, p. 542-568.

NDAMBA José, « Une littérature en langues congolaises », in *Notre Librairie* n° 92-93, 1988, p. 52-55.

ORISHA Ifé, « Sony Labou Tansi face à douze mots », in *Équateur*, n° 1, Paris, 1986, p. 29-32

PERLSTEIN Marcel, « L'Enseignement en Afrique Équatorial Française », in *Africa : Journal of the International African Institute*, vol. 14, n° 3, 1943, p. 130-135.

RODRIGUEZ-ANTONIOTTI Gréta, « Comment écrivent les écrivains congolais. Huit essais d'auto-genèse », in *Études littéraires africaines*, n° 15, 2003, p. 3-22.

SALL Babacar, « Le Voleur de verbe », in *Présence Africaine*, n° 151-152, 1995, p. 30-34.

SCHAFF Adam, « La Définition fonctionnelle de l'idéologie et le problème de la "fin du siècle de l'idéologie'' », in *L'Homme et la société*, n° 4, 1967, p. 49-59.

TSHONDA Jean Omasombo, « Lumumba, drame sans fin et deuil inachevé de la colonisation », in *Cahiers d'études africaines*, n° 173-174, 2004, p. 221-261.

VENNETIER Pierre, « Documents démographiques sur le Congo (Brazzaville) », in *Cahiers d'outre-mer*, n° 56, 1961, p. 431-434.

WARNER Garry, « Éducation coloniale et genèse du théâtre néo-africain d'expression française », in *Présence Africaine*, n° 97, 1976, p. 93-116.

IX. Thèses de doctorat

AGGAR Samia, « La Responsabilité de protéger : un nouveau concept ? », Bordeaux, Université de Bordeaux, 2016, 690 p.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

KIAMBA Claude-Ernest, « Construction de l'État et Politiques de l'Enseignement au Congo Brazzaville, de 1911 à 1997. Une contribution à l'analyse de l'Action publique en Afrique noire », Bordeaux, Université Montesquieu-Bordeaux IV, 2007, 416 p.

SCHALLUM Pierre, « Le Réalisme Merveilleux de Jacques Stephen Alexis : esthétique, éthique et pensée critique », Québec, Université Laval, 2013, 345 p.,

X. Dictionnaires

- Dictionnaires spécifiques

CHAULET ACHOUR Christiane et BLANCHAUD Corinne (dirs.) *Dictionnaire des écrivains francophones classiques. Afrique subsaharienne, Caraïbe, Maghreb, Machrek, Océan Indien*, Paris, Honoré Champion, 2010, 472 p.

KODIA-RAMATA Noël, *Dictionnaire des œuvres littéraires congolaises*, Paris, Paari, 2010, 528 p.

MOUKOKO Philippe, *Dictionnaire général du Congo-Brazzaville*, Paris, L'Harmattan, 1999, 446 p.

PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1997, 447 p.

- Dictionnaires généraux

JEUGE-MAYNART Isabelle (dir.), *Dictionnaire Le Petit Larousse illustré 2008*, Paris, Larousse, 2007, 1811 p.

REY-DEBOVE Josette et REY Alain (dirs.), *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française 2017*, Paris, Le Robert, 2016, 2837 p.

XI. Webographie

MOURA Jean-Marc, « Postcolonialisme et comparatisme », SFLGC, Bibliothèque comparatiste [en ligne], Url : https://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marcpostcolonialisme-et-comparatisme/ [consulté le 30 avril 2020].

« Le Discours d'indépendance de Lumumba du 30 juin 1960 », in *Africultures* [en ligne], Url : http://africultures.com/le-discours-dindependance-de-lumumba-9826/ [consulté le…].

« Compte rendu in extenso des séances. Questions écrites et réponses des ministres à ces questions », in *Journal Officiel de l'Assemblée Nationale* [en ligne], n° 105 — Séance n° 14 du 23 octobre 1956, p. 4289. Url : http://4e.republique.jo-an.fr/?q=28+fevrier+1950&&p=2961 [consulté le 1er mai 2020].

Ministère des Colonies, *La Conférence Africaine Française : Brazzaville 30 janvier – 8 février 1944*, Paris, Curial Archereau, 1945, 134 p., Url : La Conférence africaine française : Brazzaville 30 janvier-8 février 1944/[convoquée par le Commissariat aux Colonies de la

Licence CC BY-NC-ND 3.0

France combattante] | Documents du site CIRAD | NumBA [consulté le 31 mars 2019].

Gallica.bnf.fr [en ligne], *La Loi-Cadre du 23 juin 1956 portant réforme des institutions politiques, économiques et sociales de Madagascar et les textes d'application (Décrets, arrêtés et délibérations*, 2e édition, Tananarive, Imprimerie officielle, 1957, 458 p., Url : La loi-cadre du 23 juin 1956 portant réforme des institutions politiques, économiques et sociales de Madagascar et les textes d'application : décrets, arrêtés et délibérations (2e édition) | Gallica (bnf.fr) [consulté le 25 avril 2019].

MARTIN-GRANEL Nicolas, « Sony Labou Tansi, afflux des écrits et flux de l'écriture », in *Continents manuscrits* [En ligne], 1 | 2014, Url : https://journals.openedition.org/coma/260 [consulté le 1er mai 2019].

GHORBEL Hichem, « La Liberté politique chez Montesquieu », *DOGMA. Revue de philosophie et de sciences humaines* [en ligne], Url : www.dogma.lu/pdf/HG-MontesquieuLiberte.pdf [consulté le 14 janvier 2020].

HANON Thomas, « Lexique de la SAPE : un outil construit dans le cadre d'une étude anthropologique », *Le Français en Afrique*, n° 21, 2006, Url : http://www.unice.fr/bcl/ofcaf/21/Hanon.pdf [consulté le 20 décembre 2019].

CERISIER Ch., *« Les Colonies françaises »*, *Journal de la société statistique de Paris*, tome 26 (1885), pp. 71-72, URL : http://www.numdam.org/article/JSFS_1885__26__69_0.pdf [consulté le 15 mars 2020].

DURANTY Edmond, « Le Réalisme » et « Esquisse de la méthode de travaux », *Réalisme*, n°1, 15 novembre 1856, pp. 1-2. Url : Réalisme/gérant : Edmond Duranty | 1856-11-15 | Gallica (bnf.fr) [consulté 20 mai 2020].

THULIE Henri, « Du Roman », *Réalisme*, n°1, 15 novembre 1856, p. 5, Url : Réalisme/gérant : Edmond Duranty | 1856-11-15 | Gallica (bnf.fr) [consulté 20 mai 2020].

BESSON Rémy, « Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine » [en ligne], Url : Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine (archives-ouvertes.fr) [consulté le 16 juin 2019].

Discours de Lénine lors de la Conférence de la province de Moscou du P. C. (b) R. eut lieu du 20 au 22 novembre 1920 ; y prirent part 289 délégués avec voix délibérative et 89 avec voix consultative. [Source : numéro 52/53 du Bulletin communiste (première année), 30 décembre 1920, sous le titre « Un discours de Lénine — La situation générale à la fin de 1920 ». Une traduction différente figure dans le tome 31 des Œuvres (quatrième édition en langue française). Corrections d'après le texte russe (tome 42 de la cinquième édition russe)], marxists.org (site internet),
Url : https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/11/vil19201121.htm, [consulté le 29 janvier 2021].

LENINE, « Le Communisme », Revue de l'Internationale communiste pour les pays de langue allemande. Vienne, cahier ½ (1er février 1920) à 18 (8 mai 1920). [Source : Œuvres – T.XXXI (avril-décembre 1920)], marxists.org (site internet),

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Url : https://www.marxists.org/francais/lenin/works/1920/06/vil19200612.htm [consulté le 29 janvier 2021].

ALCENY Barry Saidou, « L'Écrivain congolais Sony Labou a-t-il eu des "nègres" », *Nouvelobs et Rue89* [en ligne], du 04 novembre 2016 (08 novembre 2008), Url : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-rue89-culture/20081122.RUE6919/l-ecrivain-congolais-sony-labou-tansi-a-t-il-eu-des-negres.html [consulté le 2 décembre 2020].

COMPAGNON Antoine, « Le Classique », Collège de France [en ligne], 2011, p. 3, Url : 12.Le Classique (college-de-france.fr) [consulté le 24 mai 2020].

GAHUNGU Céline**,** « Le Concours théâtral interafricain : quelles archives ? quels usages ? », in *Continents manuscrits* [En ligne], 13 | 2019, Url : http://journals.openedition.org/coma/4210 [consulté le 24 mai 2020].

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Du Contrat social ou principes du droit politique,* [Amsterdam, Michel Rey, 1762], Paris, Flammarion, 2001, 256 p.

XII. Filmographie

CASTIGLIONI Alfredo, CASTIGLIONI Angelo, Guerrasio Guido et Pellini Oreste (réalisateurs), *Africa Ama* [film documentaire, 110 min], 1971, Produzioni Europee Associati (PEA).

GIEFER Thomas (réalisateur), *Une mort de style colonial : l'assassinat de Patrice Lumumba* [Moyen métrage, version française 48 min], 2001, Quartier Latin Media et WDR (Westdeutschen Rundfunks) en collaboration avec HISTOIRE S.A. France ; RTSI, Suisse, RTBF (Claire Colart) ; Belgique, Solferino Midia, Mexique ; Uniportugal et RTP, Portugal et Ceska Televizie, République Tchèque.

JACOPETTI Gualtiero et PROSPERI Franco (réalisateurs), *Adieu Afrique* (*Addio Africa*) [film documentaire, 138 min], 1966, Stanislas Nievo.

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Annexes

Annexe 1 : Carte de la République du Congo (Source : diplomatie.gouv.fr, Url : https://www.diplomatie.gouv.fr/fr/dossiers-pays/congo/presentation-du-congo/)

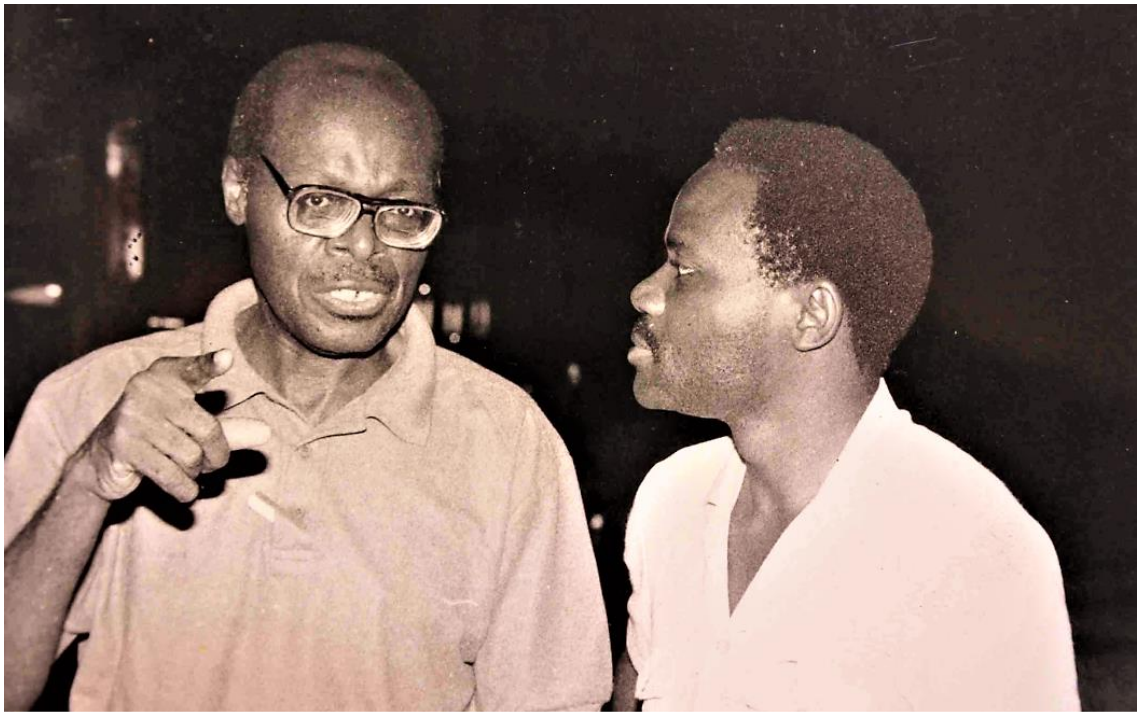
Licence CC BY-NC-ND 3.0

Annexe 2 : Sylvain Bemba et les membres de la phratrie des écrivains congolais (Source : eman-archives.org, Url : Sylvain Bemba photographié par Alphonse Ndzanga-Konga · Espace Afrique-Caraïbe (eman-archives.org))

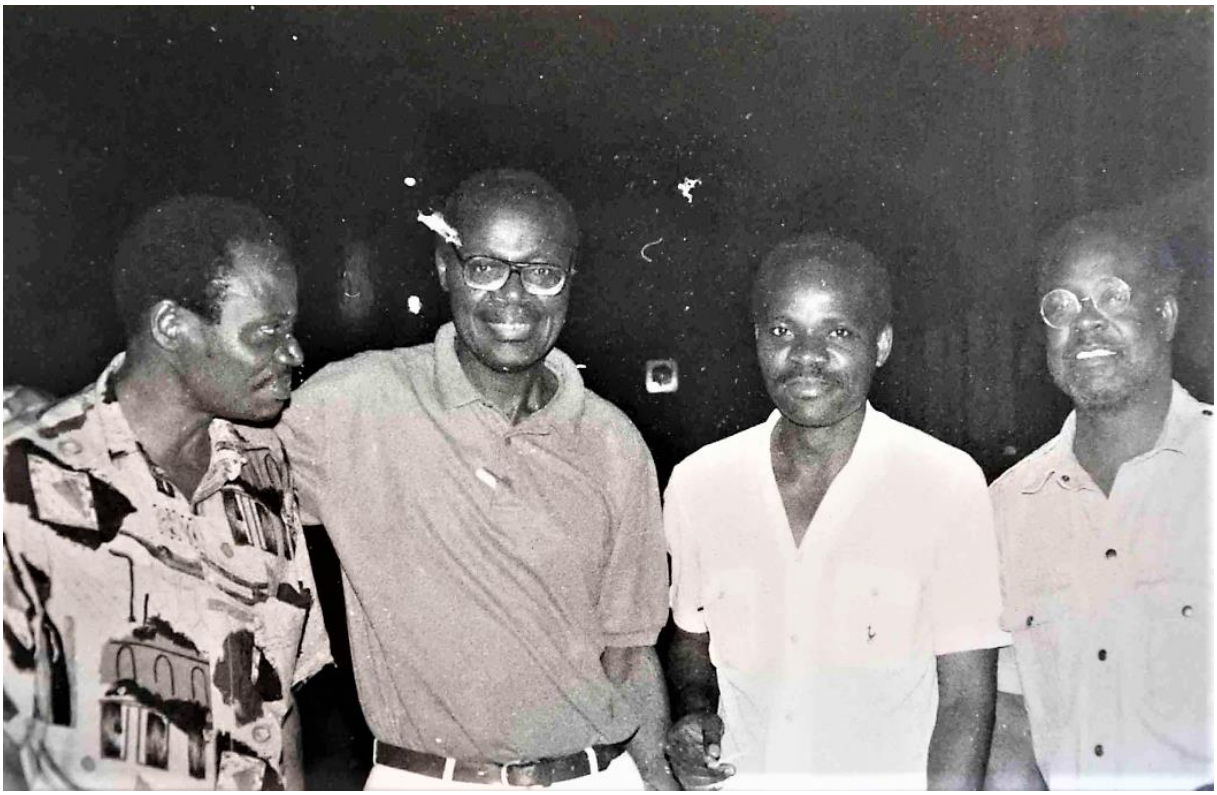
De gauche à droite : Sylvain Bemba, Emmanuel Dongala, Jean-Baptiste Tati-Loutard et André-Patient Bokiba en lors d'une réunion 1982 (Crédit photo : Alphonse Ndzanga-Konga)

Dédicaces de l'ouvrage *50 ans de musique du Congo-Zaïre* par l'auteur Sylvain Bemba le 19 juillet 1984 (Crédit photo : Alphonse Ndzanga-Konga)

Licence CC BY-NC-ND 3.0



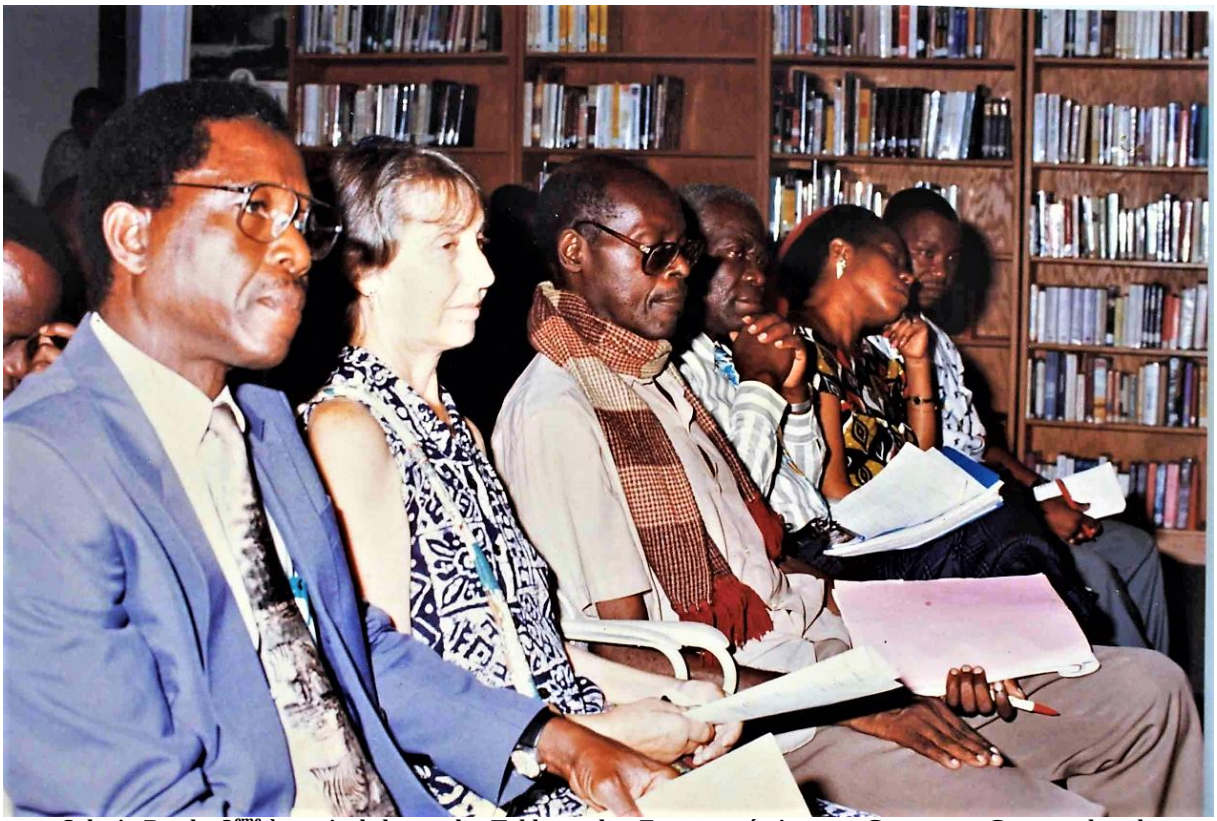
Sylvain Bemba et Philippe Makita lors de la première assemblée de l'ANEC (Association Nationale des Écrivains Congolais) le 19 décembre 1991 (Crédit photo : Alphonse Ndzanga-Konga)



De gauche à droite Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, Philippe Makita et Emmanuel Dongala lors de première assemblée de l'ANEC (Association Nationale des Écrivains Congolais) le 19 décembre 1991 (Crédit photo : Alphonse Ndzanga-Konga)

Licence CC BY-NC-ND 3.0

De gauche à droite Marie-Léontine Tsibinda, Philippe Makita, Tchichellé Tchivela, Sylvain Bemba, Jean-Baptiste Tati-Loutard, Alphonse Ndzanga-Konga et Jean-Blaise Bilombo-Samba. Décoration de Sylvain Bemba et Tchitchellé Tchivela par l'ambassadeur de France au grade de Chevalier de la légion d'honneur à la Case de Gaulle-Brazzaville en novembre 1991. (Crédit photo : Alphonse Ndzanga-Konga)



Sylvain Bemba 3eme à partir de la gauche. Table ronde « Femme et écriture au Congo » au Centre culturel américain de Brazzaville le 5 avril 1995 (3 mois avant son décès). (Crédit photo : Alphonse Ndzanga-Konga)

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Index des noms d'auteurs cités

A

Alexis Jacques Stephen 237, 239, 274
Ardant Philippe 168
Assezat Jules 235
Avez Peggy 105

B

Balzac Honoré de 235
Bataille Georges 234
Bayart Jean-François 166
Bernault-Boswell Florence 34, 44
Besson Remy 261, 262
Beti Mongo 167, 193, 234
Bhabba Homi K. 20
Bilombo-Samba Jean-Blaise 52, 97
Bokiba André-Patient 80, 264, 266
Bourdieu Pierre 197, 198
Brecht Bertolt 13, 88, 99, 187, 201, 218, 219, 220, 224, 225, 226, 230, 233, 273
Bunseki-Lumanisa Fu-Kiau .244, 245, 246, 248
Butor Michel 270

C

Camus Albert 147, 148, 182
Carré Nathalie 84
Césaire Aimé 32, 99, 110, 128, 137, 145, 146, 151, 156, 161, 162, 186
Chaudet Chloé 275, 276
Chemain Roger 15, 26, 44, 45, 47, 48, 53, 54, 61, 70, 78, 83, 88, 218, 239
Chemain-Degrange Arlette 15, 26, 44, 45, 47, 53, 54, 61, 70, 78, 83, 88, 218
Chevrier Jacques 9, 78
Clavreuil Gérard 26
Clozel Jean Joseph 41
Constant Isabelle 249, 255
Coquery-Vidrovitch Catherine 113
Cornevin Robert 39

D

Dadié Bernard 46, 86, 126, 234
Daninos Guy 78, 89
Dehon Claire L. 236
Deleuze Gilles 237
Derrida Jacques 20
Dia Amadou Cissé 126
Diabaté Massa Makan 234
Diakhaté Lamine 140, 144
Djiffack André 95, 272
Doho Gilbert 111
Dongala Emmanuel Boundzeki .26, 56, 86, 89
Dostoïevski Fedor 26
Doutreloux Albert 245, 246
Dubois Jacques 199
Ducournau Claire 81
Duranty Edmond 235

E

Efoui Kossi 287
Engels Friedrich 49, 50
Eschyle 138

F

Fanon Frantz 20, 104, 105, 115
Fantouré Alioum 234
Flaubert Gustave 235
Foucault Michel 20

G

Gassama Makhily 115
Ghorbel Hichem 106
Glissant Édouard 129, 170
Goethe Johann Wolfgang von 26, 113
Goldman Lucien 173
Gramsci Antonio 136
Granel Nicolas Martin 10, 80
Greimas Algirdas Julien 175, 269

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Guattari Félix.....237

H

Hardy Georges.....41
Hegel Friedrich.....102, 103

J

Jacquier Claude 57
Joubert Louis 110
Jouve Vincent.....199

K

Kadima-Nzuji Mukala.....14, 70, 80
Kane Cheikh Hamidou 86
Kinata Côme.....39
Ki-Zerbo Joseph 103, 104
Kodia-Ramata Noël.....149
Kounzilat Alain 63
Kourouma Ahmadou 85, 86, 126, 193, 200, 234

L

Letembet-Ambily " Antoine ..27, 44, 53, 83, 97, 109, 200
Lheyet-Gaboka Maurice.....44, 83
Lhoni Patrice 44, 53, 83, 126
Lombare-Bare Gilbert 223
Lopes Henri ..26, 27, 51, 52, 53, 56, 59, 79, 182, 200, 234

M

Mabanckou Alain 26, 287
Makhélé Caya.....80, 88, 95, 111, 188, 204, 205
Makita Philippe 52, 60, 76, 84, 87, 109, 244
Makouta-Mboukou Jean-Pierre.....73
Malonga Jean....25, 44, 61, 68, 82, 83, 202, 205
Mambéké-Boucher Bernard 44, 83
Mangoua Robert Fotsing.....260
Mansiantima Clémentine.....86
Marquez Gabriel Garcia 60
Marx Karl..... 50, 102, 103, 104
Massanga Huguette Nganga 86
Maximin Daniel..... 182
Mbemba-Dya-Bô-Benazo-Mbanzulu Rudy 188
Mbembe Achille 94
Mbondobari Sylvère 259, 267, 268
Méchoulan Éric..... 269
Memmi Albert 20, 104, 129, 146
Menga Guy .. 22, 45, 52, 56, 59, 75, 83, 86, 94, 97, 200
Merle Isabelle 108
Midiohouan Guy Ossito 100, 101, 126, 280
Midiohouan Thécla..... 125
Monga Célestin..... 78, 89
Mongo-Mboussa Boniface..... 20, 86
Montesquieu 106, 107
Morgan Lewis Henry..... 49, 50
Moudileno Lydie 12, 15
Moura Jean-Marc..... 21
Müller Jürgen..... 269

N

Nau John Antoine 84
Ndamba José..... 38
Ngalasso-Mwatha Musanji 282
Ngampika-Mperet..... 205
Nkrumah Kwame..... 116
Ntu'nga Limbvali Aliune Nkulu..... 216

O

Obenga Théophile..... 45, 52, 83
Ory Pascal..... 93
Ouologuem Yambo..... 54, 200, 234
Ousmane Sembène..... 71

P

Pavis Patrice..... 225, 228, 233
Perlstein Marcel..... 42
Philombe René..... 234
Piscator Erwin..... 218, 219
Pliya Jean..... 85, 126

Licence CC BY-NC-ND 3.0

R

Rat Patron Pierre 27
Ricardou Jean 278
Ricœur Paul 194
Robbe-Grillet Alain 270
Robin Régine 240, 256
Rodriguez-Antoniotti Gréta 55, 57, 59
Rouch Alain 26
Rousseau Jean-Jacques 106, 107
Rulfo Ruan 60

S

Saïd Edward 20
Saro-Wiwa Ken 221
Sarraute Nathalie 270
Sartre Jean-Paul 95, 172, 194, 276
Sassine William 234
Schaff Adam 186
Simenon Georges 263
Sirinelli Jean-François 93
Spivak Gayatri Chacravorty 20
Stendhal 235

T

Tansi Sony Labou 10, 22, 26, 51, 52, 53, 56, 58, 59, 73, 79, 81, 82, 83, 86, 88, 93, 109, 182, 193, 200, 234, 272, 289
Tati-Loutard Jean-Baptiste .. 11, 22, 24, 26, 27, 47, 54, 55, 60, 61, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 77, 83, 86, 89, 96, 109, 238, 244
Tchibamba Paul Lhomani 44, 83
Tchivela Tchitchellé . 59, 60, 157, 160, 190
Tsibinda Marie-Léontine 86

U

Urbani Bernard 15

V

Vicaire Paul 138
Voltaire 26

W

Waberi Abdourahman A. 286
Warner G. A. 199
Wylie Hal 67, 82, 90, 200

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Index des œuvres citées

A

Au pied du mur 74

B

Béatrice du Congo.....126

C

Cahiers de prison 136

D

De l'esprit des lois.....106
Discours sur le colonialisme 110, 128
Du contrat social.....106

E

Éloge de la bibliothèque.....80, 81
Embouteillages.....75, 86
Épitomé.....54
Eroshima 75, 86, 87

F

Feu de brousse 60
Force ennemie.....84

I

Il faut tuer Tarzan 75

J

Je cracherai sur la tombe de l'oncle Tom 74, 75
Je soussigné cardiaque.....109

K

Kondo, le requin 126

L

La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone 81
La Marmite de Koka-Mbala 52, 75
La Parenthèse de sang..... 52
La tragédie du roi Christophe 161
Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires 1878-1930..... 113
Le Dernier des cargonautes. 16, 18, 19, 77, 78, 89, 243, 244, 264, 265
Le Devoir de violence 200
Le Mandat..... 71
Le Mukongo et le monde qui l'entourait (Cosmogonie Kôngo) 245
Le Pleurer-rire..... 52, 53
Le Portrait du colonisé 104
Le Procès d'André Grenard Matsoua .. 188
Le Réalisme africain 236
Le Roman mémoriel..... 256
Le Soleil des indépendances 200
Le Zulu 53, 109
Les Damnés de la terre 115
Les Derniers jours de Lat Dior..... 126
Les Mains sales..... 194
Les Normes du temps 54, 55
Les Racines congolaises 54
Les Rêves dans le roman africain et antillais..... 249

M

Matricule 22..... 53, 126
Monnè, outrage et défis 126

Licence CC BY-NC-ND 3.0

N

Noces posthumes de Santigone 74, 87

P

Panorama critique de la littérature congolaise contemporaine.45, 70, 75, 88
Poétique des valeurs.....199
Pour un nouveau roman.....270
Profession avouée sorcier de la famille.....75, 86

S

Sandales retournées 52
Soleils neufs 52
Stèles pour l'avenir..... 52

U

Une Conquête morale l'enseignement en A.O.F. 41
Une eau dormante..... 74

X

Xala..... 71

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Table des matières

Remerciements 5

Droits d'auteurs 6

Sommaire 7

INTRODUCTION : LIRE L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE SYLVAIN BEMBA 9

PREMIÈRE PARTIE 23

Chapitre I : Le Congo littéraire de Sylvain Bemba 26

I. La République du Congo dans l'histoire de l'Afrique et du monde 27
I.1. Quelques considérations historiques 27
I.1.1. La Colonisation française en Afrique centrale 28
I.1.2. Le Processus de décolonisation du Moyen-Congo 30
I.1.3. De la souveraineté de la République du Congo 36
I.2. Les Facteurs d'émergence d'une communauté littéraire congolaise d'expression française au lendemain des indépendances 38
I.2.1. Colonisation française et entreprises éducatives 39
I.2.2. L'Inestimable Apport de la revue *Liaison* 44
I.2.3. L'Orientation politique « post-indépendances » de la République du Congo 46
II. À propos de « la phratrie des écrivains congolais » 48
II.1. Sylvain Bemba et la phratrie des écrivains congolais : du phénomène au concept 49
II.1.1. Liens inter-littérateurs 49
II.1.2. Écriture littéraire et préoccupations politiques 52
II.1.3. Bouclier défensif 55
II.2. La Phratrie congolaise : une communauté littéraire nationale 57
II.2.1. Autour d'un patrimoine commun : le Congo 58
II.2.2. Une union d'hommes de lettres 59
II.2.3. De la nationalisation de la littérature congolaise 60

Chapitre II : Sylvain Bemba et son œuvre 63

I. Un Congolais épris de lettres et d'art 63
I.1. Petit détour biographique 63
I.1.1. L'Enfant du pays 64
I.1.2. Administrateur au service du pays 65
I.1.3. L'Homme politique 67
I.2. L'Amoureux des arts 68
I.2.1. La Passion de l'art journalistique 69
I.2.2. Sous le charme du septième art 70
I.2.3. Un mélomane averti 72
II. Le Parcours littéraire de l'« artiste » 73

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II.1. L'Homme de lettres 74
II.1.1. La Dramaturgie à fleur de plume 74
II.1.2. De l'intérêt tardif, mais remarquable pour le genre romanesque 76
II.1.3. L'Essayiste 79
II.2. Un classique africain à l'échelle nationale 81
II.2.1. Une légitimité locale : Sylvain Bemba, doyen de la littérature congolaise 82
II.2.2. Sylvain Bemba et les prix littéraires : une inscription durable dans le paysage littéraire congolais et africain 84
II.2.3. L'Œuvre bembienne et sa critique 87

DEUXIÈME PARTIE 92

Chapitre I : Sylvain Bemba, l'homme engageant 94

I. Théâtre et militantisme chez Sylvain Bemba 96
I.1. Le Choix du théâtre 97
I.1.1. L'Influence de l'Histoire 100
I.1.2. De l'aliénation historique du Noir d'Afrique 102
I.1.3. La Problématique de la liberté 105
I.2. Liberté et aliénation dans le théâtre de Sylvain Bemba 109
I.2.1. De la dépendance économique 110
I.2.1.1. Au niveau individuel 111
I.2.1.2. Au niveau étatique 115
I.2.2. De l'aliénation politique 125
I.2.2.1. La Lutte du Noir africain pour sa liberté 126
I.2.2.2. La Lutte pour l'indépendance politique 131
I.2.2.3. Déculturation et acculturation du Noir africain 137
II. La Problématique de la révolte dans le roman bembien 146
II.1. Le Héros révolté de Sylvain Bemba 148
II.1.1. La Volonté d'affranchir le peuple 149
II.1.2. Le Point de rupture 162
II.1.3. La Mort du héros bembien : une fin rédemptrice 180
II.2. La Signification idéologique du tragique dans le roman bembien 186
II.2.1. La Vérité historique et sociale 188
II.2.2. Le Destin tragique des Africains 191
II.2.3. La Lutte libératrice 194

Chapitre II : L'Esthétique littéraire de Sylvain Bemba 197

I. La Dramaturgie bembienne 201
I.1. Sylvain Bemba, le « ndzïmi » sous la peau du dramaturge 202
I.1.1. Usage du discours métaphorique, des « pensées savantes » et des expressions du terroir 205
I.1.2. Le Jeu de la répétition 213
I.1.3. La Portée morale 215
I.2. Le Théâtre épique bembien : l'influence de Brecht 218
I.2.1. Présence et interventions du narrateur épique 220
I.2.2. La Rupture de l'illusion théâtrale 225
I.2.3. L'Historicisation 230

Licence CC BY-NC-ND 3.0

II. L'Esthétique romanesque de Sylvain Bemba 234
II.1. Sylvain Bemba et le Réalisme merveilleux 235
II.1.1. Histoires, mythes et rêve au service du roman 240
II.1.2. Réalisme merveilleux et quête de liberté 255
II.2. De l'interférence des arts et médias dans l'œuvre romanesque de Sylvain Bemba 259
II.2.1. Le Roman bembien : un hypermédia 260
II.2.2. De l'esthétique intermédiatique comme poésie romanesque 268

CONCLUSION GÉNÉRALE : SYLVAIN BEMBA, UNE PLUME, UNE VISION 275

Références bibliographiques 290

Annexes 307

Index des noms d'auteurs cités 311

Index des œuvres citées 314

Table des matières 316

Licence CC BY-NC-ND 3.0

Sylvain Bemba, journaliste et écrivain du rêve d'une Afrique libérée

Intellectuel et homme de lettres congolais, Sylvain Bemba (1934-1995) fait partie des écrivains subsahariens qui, dès la fin des années 1960, vont à partir de leurs écrits littéraires chercher des solutions aux maux des populations africaines en situation de crise néo-coloniale. Bien que hautement estimé par ses compatriotes et ses pairs qui le considèrent d'ailleurs comme un « classique de la littérature au Congo » et malgré « une œuvre forte et consistante », celui-ci semble avoir disparu de la mémoire littéraire francophone. Lésé comme bien de ses pairs au détriment d'une poignée d'écrivains africains mieux lotis, parce que « canonisés », Sylvain Bemba a surtout été victime des rouages complexes de la « République mondiale des lettres ».

À partir de données historiographiques et littéraires, cette étude réhabilite, (re)découvre et fait (re)découvrir cet auteur francophone, son parcours d'intellectuel africain engagé et son œuvre. S'appuyant sur un corpus constitué de textes théâtraux et romanesques de l'auteur publiés entre la fin des années 1960 et le début des années 1980, le présent travail interroge la personnalité culturelle, la pensée politique et l'esthétique scripturale de cet écrivain subsaharien féru d'art et partisan des libertés humaines.

Mots-clés : Écrivains subsahariens, crise néo-coloniale, littérature francophone, écriture engagée, libertés humaines, Afrique noire.

Sylvain Bemba, journalist and writer of the dream of a liberated Africa

Sylvain Bemba (1934-1995), a Congolese intellectual and man of letters, was one of the sub-Saharan writers who, from the end of the 1960s, used their literary writings to seek solutions to the ills of African populations in a neo-colonial crisis. Although highly esteemed by his compatriots and peers, who consider him a 'classic of literature in the Congo', and despite 'a strong and consistent work', he seems to have disappeared from the Francophone literary memory. Like many of his peers, Sylvain Bemba has been disadvantaged to the detriment of a handful of African writers who are better off because they have been "canonised". Above all, he has been a victim of the complex workings of the "World Republic of Letters".

Based on historiographical and literary data, this study rehabilitates, (re)discovers and makes (re)discover this French-speaking author, his career as a committed African intellectual and his work. Relying on a corpus made up of the author's theatrical and novelistic texts published between the end of the 1960s and the beginning of the 1980s, the present work questions the cultural personality, the political thought and the scriptural esthetics of this sub-Saharan writer who is a lover of art and a supporter of human freedoms.

Keywords: Sub-Saharan writers, neo-colonial crisis, francophone literature, committed writing, human freedoms, black Africa.