

**UNIVERSITE DE LIMOGES**  
**ECOLE DOCTORALE THEMATIQUE : LETTRES, PENSEE, ARTS ET**  
**HISTOIRE**  
**FACULTE DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES**  
**DYNAMIQUES, ENJEUX ET DIVERSITE (DYNADIV)**

**Thèse N° [ ]**

**Thèse**  
Pour obtenir le grade de  
**DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES**

**Discipline : Littérature Francophone**

**Présentée et soutenue par**

**Béatrice NIJIMBERE**

**Le 21 juin 2010**

**LE NARRATEUR MULTIPLE DANS L'ŒUVRE**  
**ROMANESQUE DE PIUS NGANDU NKASHAMA**

**Thèse dirigée par**

**Michel BENIAMINO**

**JURY :**

**M Mwatha MUSANJI NGALASSO, Professeur, Université de Bordeaux III**

**M Jean-Dominique PENEL, Professeur, Université de Gambie**

**M Michel BENIAMINO, Professeur, Université de Limoges**

**A**

**Vous qui n'êtes plus,  
Et vous qui êtes encore avec moi,  
Je dédie ce travail qui est aussi le vôtre.**

## **Remerciements**

Ce travail est le fruit du concours de plusieurs personnes et institutions. Je voudrais remercier de tout mon cœur mon directeur de thèse, Monsieur Michel Beniamino pour sa patience et ses conseils face aux aléas qui en entravaient l'aboutissement. Que ce travail fasse sa fierté et celle de ses collègues pour les efforts fournis depuis le début du D.E.A au Burundi

Je tiens à exprimer ma reconnaissance au personnel de l'Ecole doctorale, de la Faculté des lettres et des Sciences Humaines et de l'Université de Limoges pour sa compréhension et sa collaboration. J'exprime ma gratitude au gouvernement du Burundi pour son appui financier et à l'Université du Burundi, en particulier l'abbé Adrien Ntabona pour son implication dans la formation doctorale.

Je salue également l'amitié de Concilie Bigirimana dont la compagnie m'est précieuse. Je n'oublie pas celles et ceux qui ne cessent de me témoigner de leur attachement. A tous et à chacun, je dis sincèrement merci.

## Table des matières

<b>Introduction générale.....</b>	<b>4</b>
I.1.Motivation du choix du sujet .....	5
I.2.Méthodologie .....	8
I.3.Présentation de l’auteur.....	10
I.4.Présentation du corpus .....	12
I.5.Plan de l’analyse .....	19
<b>PARTIE I : La composition.....</b>	<b>20</b>
CHAPITRE I : L’organisation du récit .....	22
I.1.La présentation matérielle .....	22
I.1.1. La typographie .....	22
I.1.1.1. Les subdivisions.....	23
I.1.1.2. L’italique.....	27
I.1.2. Une lecture active et activée .....	36
I.2.L’éclatement des structures.....	42
CHAPITRE II : Une narration hachée .....	51
II.1. Une narration en relais .....	52
II.2. Des foyers narratifs multipliés.....	66
II.3. Les niveaux narratifs.....	73
CHAPITRE III : Une écriture croisée : l’intertextualité .....	79
III.1. Réécriture de l’Histoire .....	82
III.1.1. L’Histoire et l’actualité .....	82
III.1.2. L’histoire .....	88
III.2. Un carrefour de genres .....	98
III.2.1. Roman et chants/chansons .....	100
III.2.2.Roman et récits déformés.....	107
III.2.3. Roman et proverbes .....	111
III.3. L’intertexte religieux .....	118
III.4. Autres formes d’intertextualité.....	125
III.5. Une intratextualité récurrente .....	131
III.5.1. Retour de passages entiers .....	131
III.5.2. Reprise du titre .....	133
III.5.3. Retour des titres d’autres romans.....	135
III.6. Mélange de codes.....	137
<b>PARTIE II : L’espace et le temps .....</b>	<b>143</b>
CHAPITRE I : L’espace .....	146
I.1.L’espace externe .....	146
I.2.Un espace interne mobile et instable.....	150
I.2.1. Les espaces de rupture .....	151
I.2.1.1. L’environnement.....	151
I.2.1.2. La prison ou le camp.....	153
I.2.1.3. La terre d’exil .....	160
I.2.2. Les espaces d’ouverture.....	163
I.2.2.1. La terre natale .....	163
I.2.2.2. L’eau .....	166
I.2.2.3. La montagne .....	169
I.2.2.4. Les étoiles .....	173
I.3.Espace et narration : diversité spatiale et mobilité du narrateur .....	178
CHAPITRE II : Le temps.....	186

II.1.Le temps externe .....	186
II.2.Le temps interne .....	190
II.3.L'éternité et l'immortalité.....	202
<b>PARTIE III : Le système des personnages .....</b>	<b>211</b>
CHAPITRE I : La caractérisation des personnages .....	213
I.1.Le nom .....	213
I.2.Les autres éléments de la fiche signalétique .....	218
CHAPITRE II : La classification des personnages .....	225
II.1.Du côté du pouvoir .....	226
II.2.Du côté du peuple .....	234
II.3.Les reconvertis .....	242
II.3.1. Vers le pouvoir .....	242
II.3.2. Vers le peuple .....	246
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>250</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>254</b>

## Introduction générale

Depuis ses débuts, la littérature négro-africaine a été essentiellement une littérature de combat d'abord contre les travers du colonialisme bien qu'il y ait eu aussi ce que l'on appelle la littérature de consentement. Une fois que les pays africains ont accédé à la souveraineté nationale, elle n'avait apparemment plus aucune raison d'être. La même question s'est posée à la chute de l'apartheid en Afrique du Sud. Que cette littérature ne se soit pas essoufflée est la preuve qu'elle puise sa force et sa permanence dans les diverses préoccupations humaines. Elle accompagne toujours l'histoire de l'Afrique dans tous ses méandres.

En effet, son caractère militant va ensuite s'accroître avec la montée en puissance des régimes totalitaires et surtout dans les années 1980 pour s'opposer à la dictature des nouveaux dirigeants noirs. De ce fait :

la littérature n'a jamais été un acte gratuit [...], et les auteurs ont assumé une part *essentielle* dans la trajectoire des mouvements qui ont amené à des ruptures et des transitions historiques.<sup>1</sup>

La littérature en général reste incontestablement un acte social qui s'adapte et participe au rythme de la société. En effet, pour Ngandu Nkashama,

La littérature peut se définir comme un acte d'existence. Par l'intermédiaire de la pratique du texte, un tel préliminaire signifie que l'imaginaire fictionnel doit pouvoir se prolonger à travers la réalité sociale, et non l'inverse [...].<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 26

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 7

De même, pour Bernard Mouralis :

la littérature s'enracine dans l'expérience existentielle d'un sujet, dans sa relation avec lui-même comme dans son rapport aux autres, ou, plus exactement, dans le désir d'exprimer cette expérience qui, par définition, n'a changé depuis les origines de l'humanité<sup>3</sup>.

Pour cela,

les écrivains apparaissent [...] comme des individus situés historiquement, et qui ont joué un rôle fondamental dans la prise de conscience pour toute une jeunesse de foi, avec la disparition des systèmes despotiques.<sup>4</sup>

Par ailleurs, l'année 1980 marque, sur le plan littéraire africain, un tournant :

au cours duquel des mutations spectaculaires se sont opérées. Fragmentation, explosion de l'identité narrative, subversion des codes romanesques, innovations linguistiques sont les pratiques invoquées pour rendre compte de ce virage décisif vers une écriture postcoloniale résolument moderne, voire postmoderne<sup>5</sup>.

## I.1. Motivation du choix du sujet

Nous avons choisi de travailler sur la littérature zaïroise non parce qu'elle est la moins explorée mais parce qu'elle est parmi les plus anciennes et les plus riches de l'Afrique centrale.

Néanmoins, nous ne prétendons pas étudier toutes les productions littéraires de ce pays. Ainsi avons-nous focalisé notre attention sur le roman, genre qui, dans la perspective réaliste, se prête le mieux à la peinture de la société et qui :

à l'inverse de la poésie, offre l'avantage de présenter des situations moyennes, proches de la réalité, sinon directement calquées sur elle<sup>6</sup>.

Dans le cadre « *des migrations, transferts, transgressions* » des genres, le roman est : « *le genre le plus souvent susceptible d'accueillir en son sein les éléments les plus hétérogènes, le mélange de (sous-) genres les plus divers* »<sup>7</sup>. Le roman :

<sup>3</sup> Mouralis, Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993, p. 168

<sup>4</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Les Années littéraires en Afrique (1987-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 12

<sup>5</sup> Moudileno, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, Collection « Lettres du Sud », 2006, p. 5

<sup>6</sup> Dabla, Sewanou, *Nouvelles écritures. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 20

<sup>7</sup> Stistrup Jensen, Merete et Thirouin, Marie-Odile, *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005, p. 11

par sa souplesse, sa capacité d'adaptation et d'absorption d'autres genres, est le champ par excellence d'expérimentations formelles diverses et le lieu d'une écriture plurielle, novatrice, affranchie des contraintes canoniques.<sup>8</sup>

Sa tendance à annexer de nouveaux genres fait de lui « *la Babel moderne* »<sup>9</sup> et pour Raimond, il est à la limite, un « *genre sans loi* »<sup>10</sup>, « *un genre qui refuse avant tout les règles, les doctrines esthétiques, les bornes simplificatrices [...], qui séduit les écrivains pour la liberté qu'il leur offre [...]* »<sup>11</sup> et un genre « *qui ne se laisse pas enfermer dans des modèles simplificateurs* »<sup>12</sup>.

Ce genre nous intéresse également pour la duplicité de ses rapports avec la réalité sociale. En effet, il peut aussi bien la traduire que la trahir :

D'une part, il est le mode d'expression artistique dont les relations avec cette réalité sont les plus amples et les plus précises [...]. D'autre part, les termes de roman et de romanesque désignent des récits propres à déformer, à idéaliser, à masquer la vie sociale réelle. Dans les deux cas cependant, qu'il soit réaliste ou irréaliste à l'extrême, le roman est le genre où se lisent le plus nettement la texture et la structure d'une société<sup>13</sup>.

Dans tous les cas, estime N'Da,

toute écriture romanesque est une stratégie pour appréhender ou affronter le réel, pour transformer le monde ou du moins pour participer à l'instauration d'une nouvelle manière d'être et de vivre<sup>14</sup>.

Mais là encore, l'entreprise reste vaste. C'est pourquoi, au sein de « *la production littéraire du prolifique écrivain* »<sup>15</sup> congolais, nous nous sommes intéressée aux œuvres romanesques de Pius Ngandu Nkashama, « *écrivain majeur dans la littérature africaine* »<sup>16</sup> et qui pratique une « *écriture intermédiaire, c'est-à-dire l'écriture qui tient compte à la fois du public auquel elle s'adresse et du*

<sup>8</sup> Lezou, Gérard, et N'Da, Pierre (Dir.), *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, Pulim, Collection « Francophonies », 2003, p. 54

<sup>9</sup> Chartier, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 2005, Collection « Lettres Sup »

<sup>10</sup> Raimond, Michel, *Le roman*, Paris, Colin/VUEF

<sup>11</sup> Valette, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 2<sup>ème</sup> édition, 1993, p. 7

<sup>12</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES/HER, 1999, Collection « CAMPUS Lettres », p. 5

<sup>13</sup> « Roman et société », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Nouvelle édition augmentée, 2001

<sup>14</sup> N'Da, Pierre, « L'écriture de la transgression ou le parti pris de la subversion des codes. L'exemple de Sony Labou Tansi et de Baenga Bolya dans *La vie et demie* et *Cannibale* », in Lezou, D. Gérard et N'Da, Pierre, (dir.), *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, Pulim, Coll. Francophonies, 2003, pp. 47-59, p. 59

<sup>15</sup> Sow, Moussa, « L'archéologie de la résilience », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), Pius Ngandu Nkashama. *Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan, 2007, Collection « Critiques littéraires », pp.279-297, p.280

<sup>16</sup> Kalonji, T.Zezeze, *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1992



traitement de la langue »<sup>17</sup>. Ceci fait conclure à « l'écriture très particulière de Ngandu Nkashama »<sup>18</sup> à une époque où la critique littéraire africaine reconnaît que « la thématique de la narrativité acquiert une importance particulière »<sup>19</sup>. Nous avons intitulé notre travail « *Le narrateur multiple dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama* » en raison des particularités de son écriture et des retombées de celles-ci au niveau de la narration. En effet, le premier contact avec les romans offre au lecteur des textes de nature différente par le biais des innovations dans l'exploitation de la matière graphique. Des structures de surface sans homogénéité et un narrateur toujours multiplié pour rendre compte de la complexité des situations.

Ces particularités apparaissent d'abord à travers la typographie des textes, ensuite à travers les relations étroites qui semblent lier les œuvres - pas seulement romanesques - de cet écrivain les unes aux autres, ce dont nous avons les premiers éléments de confirmation en particulier à la dernière page du roman *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*<sup>20</sup> qui reprend tous les titres antérieurs :

Tous, ils n'étaient plus que des enfants et ils se réengendreraient indéfiniment dans l'horreur de la guerre. Leur naissance pour des années qui seraient faites de terreur et qui allaient devenir plus terribles encore pour les yeux des humains. Dans **des mangroves en terre haute**<sup>21</sup>. La fin de **la malédiction**. La nuit s'éparpillait lentement à travers le vertige d'une lune souverainement sereine. Elle était incroyablement radieuse. Elle illuminait de toute sa splendeur le camp des Rebelles dans la montagne de Maychew. La cime la plus élevée dominait une vallée immense, étendue au-delà des terres du Tigray. Les Mages étaient décédés avant l'explosion des météorites. Nefadiri s'était morcelé dans une poussière d'étincelles éparpillées dans le ciel en contemplant **les étoiles écrasées**. Le rêve des hommes allait se frayer un passage : un chemin abrupt à travers le calcaire dans les montagnes. Un **pacte de sang**, car **la mort s'est faite homme**, afin de mieux accomplir **la délivrance** des humains. Et leur mémoire serait inexpugnable, **pour les siècles des siècles**. Alors la terre allait connaître **un jour de grand soleil**. (p. 438)

Nous avons donc six romans - *La délivrance d'Ilunga*<sup>22</sup> dont une partie du titre est évoquée dans l'extrait ci-dessus est une pièce de théâtre - qui s'étendent sur la période allant de 1983

<sup>17</sup> Tshibola Kalengayi, Bibiane, « Aspects de la littérature zaïroise de langue française (1945-1980) », in *Papier blanc encre noire*, pp. 552-553

<sup>18</sup> Riva, Silvia, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, Collection « L'Afrique au cœur des Lettres », 2006, p. 269

<sup>19</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monémbo*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 16

<sup>20</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1991

<sup>21</sup> C'est nous qui soulignons en mettant en gras

<sup>22</sup> Paris, P.J. Oswald, Collection « Théâtre africain », 1977

avec *La malédiction* à 1991 avec *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*. Nous pensons qu'il y a des raisons à ce phénomène d'écho qui apparaît du reste, avec une moindre ampleur certes, presque dans chaque roman de Ngandu Nkashama.

Notre travail ne portera pas sur tous les romans de Pius Ngandu Nkashama. Il couvre les œuvres romanesques parues entre 1983, année de publication de son premier roman et 1995 avec *Yakouta* qui « *termine son cycle de l'écriture fictionnelle en langue étrangère* » comme on peut le lire sur la quatrième de couverture et qui s'achève sur « *l'hymne [...] à la gloire de la Femme immortelle, celle qui avait terrassé le monstre [...] carbonisé le despote en jetant sur lui une bête de foudre* » (p. 149). *Yakouta* est par ailleurs le seul roman qui connaisse un véritable *happy-end*.

## I.2.Méthodologie

A travers toutes ces oeuvres, les traces de l'Histoire du Congo-Kinshasa – « *ce pays étrange, situé à l'autre bout du cauchemar* »<sup>23</sup> - restent faciles à repérer même si dans certains cas elles lui superposent des légendes séculaires ou extraterritoriales.

De ce fait, nous serons constamment amenée à faire une approche socio-historique des textes pour en connaître le substrat social, même si la publication de certains romans s'effectue parfois à une époque autre que celle de sa production alors que d'autres paraissent sous des titres différents<sup>24</sup>. Il est vrai que le discours littéraire ne peut pas être soumis à des critères d'attestation ou de confrontation par rapport à l'Histoire et être considéré comme un document historique, mais les rapprochements restent possibles. En effet,

si l'Histoire peut marquer le roman de façon explicite ou implicite, elle se signale surtout de façon oblique. C'est à travers une série de médiations que le social se réfracte dans le texte<sup>25</sup>.

L'auteur lui-même ne manque pas de le souligner à la fin de *Les étoiles écrasées* :

Toute ressemblance avec les personnes ayant vécu ou ayant à vivre n'est nullement fortuite, parce qu'elle n'est pas simplement imaginée. Il est pénible de penser que la réalité a été plus atroce que la fiction. Il aurait peut-être

<sup>23</sup> « Document III « Ensemble des valeurs du monde de la démence au Zaïre : l'empire des ombres vivantes » » (Texte présenté aux Etats généraux de la culture, Paris-Palais de Tokyo, mai 1990), in Kalonji, T. Zezeze, *op. cit.*, pp.169-178, p.169

<sup>24</sup> *Un jour de grand soleil...* (1991) paraît d'abord en 1987 sous le titre *Pour les siècles des siècles*, lui-même écrit en 1983 ; *La mort faite homme* est écrit en 1972-1973 sous le titre *Mianzan Kinzan...*

<sup>25</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 100

mieux valu que le roman reste au niveau du rêve. Il est né de ces horreurs, peut-être aurait-il le pouvoir de les abolir<sup>26</sup>.

Par ailleurs, estime-t-il :

il n'a pas été nécessaire de reproduire une cartographie des lieux désignés dans ce texte. Il suffit de se reporter aux documents grandiloquents publiés abondamment durant la Deuxième guerre du Shaba, et qui ont été exposés à tous les niveaux par les autorités supérieures des nations occidentales. Au moins les leçons d'histoire-géographie ont été inversées [...]<sup>27</sup>.

De même, nous recourons à la narratologie dans son double aspect *rhématique*, c'est-à-dire l'« étude du discours narratif »<sup>28</sup> et *thématique*, c'est-à-dire l'« analyse des suites d'événements et d'actions relatées par ce discours »<sup>29</sup> ou en tant que « science qui cherche à formuler la théorie des relations entre texte narratif, récit et histoire »<sup>30</sup> pour voir comment l'auteur réécrit l'histoire pour créer un univers romanesque sinon à l'image de la réalité, du moins qui en rappelle les principales caractéristiques dès lors que l'œuvre littéraire est :

un témoignage plus que lucide d'une époque, porté par la conscience la plus attentive mais soumise à toutes les contradictions et les déchirements individuels et collectifs.<sup>31</sup>

En particulier, le roman africain des années 1980, marquées par les partis uniques est :

le genre où les héros tentent un compromis entre leur idéal et l'histoire concrète ; et la dégradation du héros qui est entraînée par ce processus est aussi un fidèle reflet de la dégradation de la société où il évolue.<sup>32</sup>

Qui plus est, la poétique, c'est-à-dire « l'étude des procédés internes de l'œuvre littéraire »<sup>33</sup> nous sera d'une grande utilité dans la mesure où :

il est [...] difficile aujourd'hui de rendre compte d'un texte sans s'interroger sur les techniques qu'il met en œuvre et les éléments qui le constituent. L'approche interne est devenue le complément (sinon le préalable) indispensable à toute étude externe qui, d'inspiration biographique ou historique, vise à restituer l'œuvre dans son environnement.<sup>34</sup>

<sup>26</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Les étoiles écrasées*, p. 218

<sup>27</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Les étoiles écrasées*, pp. 218-219

<sup>28</sup> Genette, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2004, Collection « Points », p. 141

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Bal, Mieke, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977, p. 5

<sup>31</sup> Kalonji, T. Zezeze, *op. cit.*, p. 29

<sup>32</sup> Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine. Histoire littéraire de la francophonie*, Paris, Karthala-AUF, 2001, Collection « Universités francophones », p. 255

<sup>33</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 5

<sup>34</sup> Ibid.

Cette réécriture se veut à la fois reproduction et création car :

la réalité scripturale n'est jamais coupée de la référence qu'elle génère et construit. Cette référence autre, que caractérisent les événements racontés par un roman par exemple [...], entretient nécessairement un rapport avec le monde sur lequel elle prend appui pour, d'une manière ou d'une autre, en parler et énoncer à son propos des valeurs<sup>35</sup>.

### **I.3.Présentation de l'auteur<sup>36</sup>**

Ngandu Luabantu, connu sous le nom de Pius Ngandu Nkashama, est né le 4 septembre 1946 à Mbujimayi « *la fangeuse* » dans le Kasai Oriental, une des onze régions administratives de la République Démocratique du Congo appelée alors Zaïre. Il a gardé de nombreux souvenirs de son village natal dont il rapporte les histoires dans *Les étoiles écrasées*. Son père était employé à la Société minière de Bakwanga.

Son grand-père maternel Ngandu Luabantu dont il porte le nom, n'eut qu'une fille, la mère de Ngandu Nkashama et refusa de prendre une seconde épouse qui lui aurait donné un héritier mâle. Il reporta donc sur son petit-fils toute l'affection qu'il aurait prodiguée à un fils, l'instruisit des coutumes et histoires ancestrales tout en lui laissant la liberté de choisir entre la ville minière, avec ses écoles et ses lumières tentaculaires, et le village coutumier avec sa science occulte. Cette figure du grand-père traverse son œuvre. Ngandu Nkashama passera son enfance entre Mbujimayi, la ville minière et le village de son grand-père. Cette période est en partie évoquée dans *La malédiction*.

Après l'école primaire à Bakwanga, Ngandu Nkashama, dont les parents sont des catholiques fervents, est admis en 1959 au Petit Séminaire de Kabwe. A cette époque, l'ancienne colonie belge est marquée par des luttes inter-ethniques d'une grande férocité. L'année suivante, il est transféré au Petit Séminaire de Kalenda où il assiste, le 25 octobre 1960, à la décapitation de son abbé-directeur Thomas Beya qui accepte de mourir pour sauver ses élèves. Il gagne le Petit Séminaire de Tshilundu (ex-Mérode) qu'il fuira en compagnie d'autres élèves après l'assassinat de l'abbé Mudiangomba le 12 janvier 1962. Les deux années suivantes, il poursuit ses études au nouveau Petit Séminaire de Mbujimayi. De 1964 à 1966, il est admis au Collège Saint François de Sales à Lubumbashi (Shaba), institution alors réservée aux enfants européens où il termine le cycle secondaire des humanités gréco-latines.

---

<sup>35</sup> El Ouazzani, Abdesselam, Pouvoir de la fiction. Regard sur la littérature marocaine, Paris, Publisud, 2002, p. 19

<sup>36</sup> Kalonji, M. T. Zezeze, *op. cit.*, pp.145-149

Il participe aux manifestations historiques du 4 juin 1969 au cours desquelles des étudiants sont tués, ce qu'il relate dans *La mort faite homme*. En 1970, il obtient une licence de philosophie et lettres (option : philologie romane) à l'Université Lovanium de Léopoldville (actuelle Kinshasa).

Il entame, à partir de 1970, sa carrière universitaire comme assistant à l'ex-Université Lovanium et comme professeur à l'Université nationale du Zaïre après la soutenance d'une thèse de doctorat de troisième cycle (*La poésie africaine de langue française, 1950-1970*, 1975) à l'Université de Strasbourg. A cette époque, Lubumbashi représente un pôle d'attraction culturelle et intellectuelle de l'Université du Zaïre et la vie culturelle semble promise à un brillant avenir.

Malheureusement, lorsque Ngandu Nkashama revient au pays en 1975, le pouvoir politique a achevé d'étouffer cet embryon de vie culturelle en créant des tensions et des querelles entre les professeurs de l'Université. C'est dans ce climat que Ngandu Nkashama reprend sa carrière universitaire. En 1978, toute l'institution est sous la houlette du pouvoir. Il évoque cette période de prostitution intellectuelle dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*<sup>37</sup>, *Les étoiles écrasées* ou *Le pacte de sang*. Il dirige aussi le *Centre de littératures africaines (CELA)*.

La même année, il dénonce ce climat au cours d'une conférence et c'est le début de ses démêlés officiels avec le pouvoir. Après une grève à l'université, il est arrêté, torturé et enfin relégué dans son village natal. Il sera libéré grâce à l'intervention de Robert Cornevin, alors secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences d'outre-mer et repris comme professeur à l'Institut Supérieur Pédagogique (ISP) de Kananga dans le Kasai Occidental, puis à l'Institut National des Arts (INA) à Kinshasa. Il est aussi directeur du Centre Zaïrois d'Études Africaines (CEZEA), créé par Monseigneur Tshibangu Tshishiku, recteur de l'Université nationale.

Pour fuir la répression politique alors à son comble, Ngandu Nkashama retourne en 1980 à Strasbourg où il soutient l'année suivante une thèse de doctorat d'État ès lettres et sciences humaines (*Les images cosmiques dans la poésie africaine : problèmes et méthodologies*). Il se voit alors proposer un poste de coopérant technique en France dont il reprend les charmes et les chagrins dans *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*.

Après cette expérience décevante, la recherche d'une terre d'asile l'amène en Algérie où il enseigne à l'Université d'Annaba de 1982 à 1990. L'expérience algérienne de l'écrivain apparaît dans *Des mangroves en terre haute* et *Pour les siècles des siècles* qui réapparaît chez L'Harmattan

---

<sup>37</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, 1987

sous le titre de *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* et dont l'écriture a été favorisée par la rencontre avec une princesse éthiopienne mariée à un universitaire camerounais. Il y rencontre également Grégoire Yombo-Lescanne Mohamed Ali qu'il évoque en anagramme dans *Les étoiles écrasées*.

Il est arrêté par les services de sécurité algériens et emprisonné pendant quelques jours avec sa femme au moment même où ce pays essaie de se rapprocher du Zaïre. C'est sur ce malentendu qu'il quitte l'Algérie pour continuer sa carrière académique dans les Universités de Limoges (1990-1997) et Sorbonne Paris III (1997-2000).

Depuis 2000, Pius Ngandu Nkashama vit aux États-Unis où il est professeur de Langue et Littératures françaises et francophones à la Louisiana State University à Bâton Rouge en Louisiane. Il est aussi le Directeur du Louisiana State University Center for French and Francophone Studies au sein de cette même université.

Spécialiste des littératures africaines francophones, mais aussi remarquable écrivain, dramaturge et poète, Pius Ngandu Nkashama a publié plus d'une cinquantaine d'ouvrages en français ou en cilubà. Il a reçu en 2004 le Prix Fonlon-Nichols qui récompense valeurs démocratiques, pensée humaniste et excellence au plan littéraire chez un auteur d'origine africaine.

## I.4.Présentation du corpus

### *La malédiction*<sup>38</sup>

Paru en 1983, le texte est écrit en 1971 et développe un certain nombre de problèmes de la société zaïroise des années 1970 marquées par la politique de l'équilibre régional qui entraîne un clientélisme politique et clanique dans les principales institutions nationales : l'armée, l'université et l'administration.

C'est aussi la période de la deuxième République marquée notamment par le phénomène de l'authenticité imposée par le régime de Mobutu et qui consiste entre autres à supprimer les prénoms à connotation occidentale, à remplacer le costume et la cravate par l'abacost<sup>39</sup>, à développer le culte

---

<sup>38</sup> Paris, Silex, 1983

<sup>39</sup> « Abréviation de « à bas le costume », l'abacost est une doctrine vestimentaire qui fut en vigueur au Zaïre entre 1972 et 1990. Afin d'affranchir la population de la culture coloniale, elle interdisait le port du costume et de la cravate, au profit d'un veston d'homme, lui-même appelé « abacost ». Source <http://fr.wikipedia.org/wiki/Abacost>

de la personnalité du père fondateur de la nation, à zairianiser<sup>40</sup> les moyens de production, c'est-à-dire, en réalité, mettre en place une sorte de hold-up au profit des membres influents du régime et de tous ceux qui acceptent et cautionnent la malhonnêteté et la médiocrité des dirigeants. Aussi lit-on dans le poème qui ouvre le roman : « *ces pierres ne sont pas à nous* ». Elles constituent même la source de malheurs :

Terre rouge de notre sang

terre rouge de notre honte

terre rouge de notre malédiction

Cela, « Je » l'a appris de son père depuis sa tendre enfance. Or, avoir droit à la terre garantit l'appartenance à la société, ce qui justifie les propos suivants :

Je n'a pas de nom, ni son pays, ni sa femme, ni ses enfants, il n'a pas d'identité, il est un exilé de sa terre.<sup>41</sup>

Le comble est que ce constat plein d'amertume est fait par ceux à qui devraient profiter ces pierres au moins parce que la nature les avait placées dans leur sous-sol, mais aussi parce que le colonisateur qui en avait le monopole d'exploitation est parti et remplacé par les « *fils du pays* ». Malheureusement, ils font régner la terreur et, dans un tel contexte, toute velléité d'opposition est vivement réprimée.

### *Le fils de la tribu*<sup>42</sup>

Dans le compartiment d'un train, un jeune homme maigre et mal vêtu subit le voyage comme un cauchemar. En effet, il est hanté par l'horreur des scènes d'une guerre qui ravage son pays et dont on apprendra qu'elle vient d'emporter toute sa famille. Le voyage se termine avec l'aube d'une nouvelle journée qui inaugure un autre jour qui le mènera jusque dans un village où on le reconnaît comme le « *fils de la tribu* » - puisqu'il ignore jusqu'à son nom -, son père présumé ayant quitté le village depuis longtemps. Il est rebaptisé Muanza. Un sorcier obtient de le garder chez lui, mais il l'accuse d'être responsable des malheurs qui s'abattent sur le village. Entre-temps, la guerre se rapproche : des rescapés d'un village détruit arrivent et reconnaissent le sorcier comme un traître. Muanza aura la vie sauve grâce à la jeune Nsamba et ensemble ils fuient la guerre. A la vue des incendies, Muanza retrouve la mémoire : tous les siens ont été massacrés sous ses yeux dans une guerre fratricide qui est toujours vive. Les deux jeunes gens mourront enlacés parce qu'ils ont décidé de faire leur bonheur ensemble bien que leurs tribus soient ennemies.

<sup>40</sup> La zairianisation consistait à confisquer les biens des étrangers en les nationalisant afin de les pousser à partir.

<sup>41</sup> Delorme, Christine, « La malédiction », *Notre Librairie*, n° 79, avril-mai 1985, p. 45

<sup>42</sup> Dakar, NEA, 1983

### *Le pacte de sang*<sup>43</sup>

Les événements racontés reposent sur la mort de Marzeng, un haut dignitaire de l'État et le cérémonial du deuil décrété et surveillé par le pouvoir. Pourquoi ce décor ? Les raisons en sont révélées par la suite du récit. En effet, pendant que les hauts dignitaires sont rassemblés chez le défunt autour de son cercueil, « *un petit homme trapu* » fait éclater le cercueil au fond d'une piscine :

Là, sur les marbres cassés, sur des bétons mal échancrés, ce n'étaient pas les restes du corps de Marzeng, mais des grands morceaux de pierres noires. (p. 19)

Cette révélation plonge le récit dans les différentes monstruosité du pouvoir et explique le lien entre les dix-huit chapitres du roman. Ainsi, Sanga, l'amie de Josiane, a été enlevée par les hommes de main du pouvoir qui pratiquent le trafic des organes. De même, la mort de Marzeng est loin d'être accidentelle. C'est du moins ce que découvre Mambeti, un de ses gardes, quand il assiste à une autre des fréquentes scènes d'anthropophagie auxquelles participent ceux qui voulaient être initiés à la science du pouvoir et de la puissance de domination :

Ils allaient procéder à la manducation rituelle et mythique du cœur de Yepiya, ainsi qu'ils l'avaient fait pour le corps broyé, mais encore vivant de Marzeng. Ainsi qu'ils l'avaient pratiqué pour tant et tant d'autres. (p. 319)

Enfin, le Centre neuropsychiatrique est le point de convergence de toutes les victimes des monstruosité du pouvoir : les détenus du camp Maramba y sont acheminés en les faisant passer pour des malades mentaux. Sanga s'y retrouve avec « *une dizaine, une vingtaine, peut-être* » de jeunes filles enfermées dans la cave et nourries à la chair humaine. C'est là que sont gardés « *des squelettes vendus à l'étranger, des filles droguées, trafiquées à l'étranger* »<sup>44</sup>.

### *La mort faite homme*<sup>45</sup>

Le roman présente un univers marqué par la solitude, le sang et la mort à travers le regard que le prisonnier porte sur ses angoisses. En effet, suite aux manifestations estudiantines qui se terminent par une répression sanglante, cet ex-étudiant de la faculté de médecine fait partie, avec deux autres, du groupe condamné à « *quinze ans de la servitude pénale principale* » alors que dix autres sont condamnés à la « *peine de servitude pénale principale à perpétuité* ».

C'est ainsi qu'il se plaît à inventer un univers, des personnages et des dialogues pour satisfaire l'irrésistible besoin de dire et de partager dès lors qu'il est coupé de tout contact avec le monde extérieur ou ses co-détenus :

---

<sup>43</sup> Paris, L'Harmattan, 1984

<sup>44</sup> *Le pacte de sang*, p. 309

<sup>45</sup> Paris, L'Harmattan, 1986



La solitude me pèse. Je noterai jour par jour mes souvenirs. Afin de me sauver de la déperdition. De l'éparpillement de mes ossements rongés par la souffrance. (p. 18)

C'est l'orientation de la narration telle qu'elle se dégage dès les premières pages du roman. Le rythme est celui de la parole dite, si bien que certains passages gagneraient à être lus à haute voix, voire chantés. Tout ce décor entraîne irrésistiblement le lecteur et ne lui laisse aucun répit. L'univers chaotique de la prison finit par affecter le prisonnier narrateur qui sombre dans la folie, une folie qui s'affiche également à la surface du texte qui est taxé de folie<sup>46</sup> et qui semble résulter de l'*automatisme psychique* ou de l'*écriture automatique* chers aux surréalistes.

### *Les étoiles écrasées*<sup>47</sup>

Il s'agit d'un récit inspiré surtout par la deuxième guerre du Shaba, le massacre de Katekelayi des creuseurs de diamants et la destruction de tout un village à Bandundu<sup>48</sup>. Le roman narre la vaine tentative de Joachim Mboyo, un Congolais exilé en Belgique, de retourner sur sa terre natale dans le but de mettre fin aux horreurs de la guerre fratricide et à la mort de tant de « *jeunes étoiles* » écrasées par le pouvoir comme le suggère l'image de la première de couverture qui montre une main puissante écrasant des étoiles sur un fond de couleur rouge. En effet, piégé par son compatriote Sadiki qui vient de tuer un taximan et qui fait tout pour faire porter les soupçons sur lui, Joachim Mboyo est entraîné dans une aventure politique comme guérillero.

Après plusieurs attaques dans son pays qui se soldent par la défaite et la mort de la plupart de ses hommes, Joachim Mboyo, devenu Pedro Santos, reprend le chemin de l'exil non sans être déçu par le comportement de ceux qui se réclament de l'opposition. En effet, il apprend que Sadiki a désormais composé avec le pouvoir qu'il combattait et qu'il s'apprête à rentrer au pays pour entrer dans le bureau du parti unique. Pourtant, cette aventure lui a permis d'acquérir une certaine maturité et de retrouver le chemin des étoiles :

Joachim Mboyo comprend que le moment est arrivé de se faire une étoile qui ne sera jamais écrasée. De la produire, ou de se transformer. [...] Il n'a plus peur. (p. 210)

### *Des mangroves en terre haute*<sup>49</sup>

Le récit est un long poème qui chante l'amour légendaire, interdit mais parfait, entre Ayoub et Aneidia. En effet, comme le veut la tradition, le corps d'Aneidia était promis au patriarche pour « *ses grandes magnificences* ». Mais la jeune femme décide d'entrer en rébellion contre les

<sup>46</sup> Tcheuyap, Alexie, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1998

<sup>47</sup> Paris, Publisud, 1988

<sup>48</sup> Une des onze provinces de l'actuelle République Démocratique du Congo (RDC)

<sup>49</sup> Paris, L'Harmattan, 1991

sorcières garantes de la tradition et se refuse au « *supplice nuptial* ». De cette infraction naît l'amour entre Ayoub et Aneidia qui sont obligés de se réfugier dans les grottes des hauts plateaux. Les deux amoureux y voient un privilège :

Notre privilège de reclus, à nous qui sommes devenus humains par la Mort totale. Nous sommes devenus humains par l'Amour. Ayoub et Aneidia. Aneidia et Ayoub. La Paix. (p. 91)

Cet amour est un véritable brasier qui les conduira sur les rivages de la mort et de l'amour, opérant ainsi la réconciliation définitive de la mort et de l'amour dans l'éternité :

L'Amour, la Mort. Les deux s'étaient réconciliés d'une manière irréductible. Ayoub s'était laissé intégrer dans l'unité supérieure de l'Éternité. Il avait atteint enfin le pays des mangroves en terre haute. (p. 95)

### *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*<sup>50</sup>

Le roman restitue une « *légende merveilleuse* » éthiopienne dont Elsa Adâné est restée « *la mémoire impérissable* ». A travers elle, il retrace l'histoire de l'Éthiopie avec ses horreurs, ses guerres interminables et les violences absurdes des féodalités séculaires qui ne sont pas sans rappeler celles qui continuent d'endeuiller toute l'Afrique. En effet, l'histoire des principaux protagonistes, en l'occurrence Khédamawit Yemane et Elizabet (Elsa) Adâné étend le cadre de l'action à tout le continent.

Elsa est une véritable princesse éthiopienne. Le père de Khédamawit Yemane, son époux, est un militaire noble éthiopien qui faisait partie des troupes éthiopiennes envoyées en *campagne au Kongo* dans le cadre des Casques bleus des Nations-unies pour réprimer la « *Sécession* ». La mère est une Congolaise que ce « *Fitaouri* »<sup>51</sup> ne pouvait pas épouser parce qu'elle était une « *Toukour* »<sup>52</sup> et la loi du clan n'autorisait pas une telle union.

---

<sup>50</sup> Paris, L'Harmattan, 1991. Ce roman (écrit en 1983) paraît d'abord en 1987 sous le titre *Pour les siècles des siècles* (Paris-Malakoff, NEB) inspiré par la rencontre d'une « vraie » princesse éthiopienne mariée à un universitaire camerounais en Algérie.

<sup>51</sup> « Le « Commandant de l'avant-garde ». C'est le troisième titre par ordre décroissant d'importance dans la hiérarchie militaire et nobiliaire. » *Un jour de grand soleil...*, p.441

<sup>52</sup> « Terme appliqué aux personnes qui présentent des traits négroïdes et qui sont censés descendre des hommes de race noire. Il est surtout plein de mépris et de connotations racistes. Il constitue une insulte, au sens d'esclave (...) pour désigner ceux qui ont une peau foncée. » *Un jour de grand soleil...*, p.445

Khédamawit Yemane s'engagera dans la « *Zametchia* »<sup>53</sup> pour mettre fin à un ordre d'oppression séculaire parce que les « *Zamatchs* »<sup>54</sup> refusent la mort totale et qu'ils croient à « *l'Ethiopia éternelle* » :

La force est en nous, et l'Ethiopia finira bien par vaincre. Nous cherchons à comprendre le secret des cultures et des techniques illusoires. Mais le secret ? C'est le temps. Le temps patiemment démonté, instant par instant, dans son épaisseur diamétrale. Qui restitue tout dans le chaos originel. Oh, le chaos ! Nous allons foutre le chaos partout. Le tissu organique de l'univers. Nous referons l'histoire, lettre par lettre. Chiffre par chiffre. L'histoire de l'univers. L'histoire des vivants. La nôtre. Et nous l'imposerons à tous les hommes sous toutes les latitudes. (p. 107)

### *Le doyen Marri*<sup>55</sup>

Le récit dépeint un parcours peu ordinaire, celui de Sadio Mobali qui quitte son village avec l'Oncle pour devenir l'unique médecin du clan. En effet, sa grand-mère l'avait vu dans un songe : « *Mon enfant, il doit soigner dans un grand hôpital* » (p. 17).

Malheureusement, le récipiendaire n'a pas les diplômes pour aller à l'université, ce qui explique les sacrifices et les tricheries où l'entraîne l'Oncle avec les symboliques reliques du doyen Marri que Sadio Mobali devait garder attachées en-dessous de sa ceinture et qu'il serrait fortement dans les situations difficiles quand il ne savait pas quoi faire.

Le jour de passation de l'examen d'Etat qui donne accès à l'enseignement supérieur, l'Oncle sème le désordre et la panique dans les salles d'examens avec des serpents. Le Directeur du centre, qui voulait que les examens se déroulent normalement pour ne pas perdre son poste de doyen, est obligé de recevoir Sadio Mobali parmi les autres candidats. Qui plus est :

Sadio Mobali avait été reçu brillamment malgré une copie blanche, juste quelques gribouillages au coin gauche, tout en haut entre les pointillés. Les responsables le gratifièrent des garanties nécessaires pour son inscription au Campus, à la Faculté de médecine. (pp. 43-44)

---

<sup>53</sup> « Terme qui vient de « *dedjamatch* », titre acquis par les Nobles pour leurs exploits individuels et surtout pour des expéditions militaires. La « *Zametchia* » (en amharique campagne) a désigné l'opération menée par les étudiants et les lycéens dans les milieux ruraux à l'initiative du Deurg (Comité). Elle visait l'alphabétisation, la santé et l'hygiène publique et pour l'éducation civique. La *Zametchia* a été lancée officiellement le 21 décembre 1974 pour une période d'une année et a été prolongée d'une année supplémentaire le 23 août 1975 avant d'être clôturée officiellement le 16 juillet 1976. » *Un jour de grand soleil...*, p.446

<sup>54</sup> « Etudiants et élèves ayant pris part à la « *Zametchia* » » *Un jour de grand soleil...*, p.446

<sup>55</sup> Paris, L'Harmattan, 1994, Collection « Encres noires »

Il réussira sa formation universitaire de « *doktor* » dans les mêmes conditions et échappera miraculeusement aux massacres qui emportent une centaine d'étudiants dans les autres campus. Il exercera aussi dans un grand hôpital.

Toutefois, le « *doktor* » restera prisonnier de l'Oncle jusqu'à ce qu'il se sépare définitivement des « *reliques du doyen Marri* », rompant ainsi avec son maître pour goûter à la liberté. Aussi est-ce pour cette raison qu'il ne veut pas retourner au village.

A un autre niveau, le roman montre qu'il est difficile, voire impossible d'évoluer ou de s'épanouir pleinement et librement dans un pays miné par la corruption dans tous les secteurs de la vie, une corruption dont chacun veut profiter et que plus personne ne cherche à éradiquer :

Les séances des jurys [de délibération] s'achevaient parfois sur des batailles rangées, entre Enseignants corrompus, ceux corruptibles, ceux à corrompre encore, et ceux pour qui la corruption était une seconde nature.  
(p. 162)

#### *Yakouta*<sup>56</sup>

Yakouta est un enfant qui « *n'a pas d'âge* ». Paralysée des jambes et des bras, elle a aussi perdu l'usage de la parole depuis ce jour-là. En effet, elle assiste impuissante à l'agonie de son père blessé par les hommes du « *roi-empoisonneur* » quand il les surprend alors qu'ils jettent « *dans les crevasses et les mares stagnantes* », comme ils ont l'habitude de le faire, les corps des victimes qu'ils abattent.

A partir de ce moment commence l'errance de Yakouta qui s'enferme dans un mutisme d'où elle sortira plus forte que jamais quand elle atteint la « *Montagne haute* », symbole de la puissance inaccessible et nuisible du dictateur sanguinaire. Elle a acquis de « *l'okapi* »<sup>57</sup> une « *parole de puissance* » invincible qui lui permet de déloger définitivement le tyran et de parachever ainsi le combat pour la liberté engagé par d'autres avant elle et qui leur a coûté la vie :

Nous sommes morts, Yakouta. La terreur du Roi dément nous a enfoncés entre les fentes de la Montagne haute. Nous avons été recouverts de sable, en guise de linceul [...]. Il nous immergeait dans des cuves de soufre et d'acide, pour que notre souffle se réduise en fumée [...]. O toi, Fille de mon peuple, délivre-nous de la peur [...]. O toi, née pour engendrer des multitudes, ne nous laisse pas nous disperser au néant. Transforme-nous [...]. Nous poursuivrons le tyran. Nous jaillirons de ses cuves de soufre et d'acide [...]. Nous ne lui laisserons aucun répit, jusqu'à ce qu'il brûle entièrement. Alors, l'esprit des Fils de mon peuple sera en paix. La Paix seulement. Salamu.  
(pp. 90-91)

Effectivement, tout se réalise pendant que Yakouta danse :

<sup>56</sup> Paris, L'Harmattan, 1995, Collection « Encres noires »

<sup>57</sup> « C'est une espèce de mammifère ruminant de la même famille que la girafe. C'est un animal discret et solitaire qui ne fréquente ses pairs qu'au moment de la reproduction. » [http : //fr.wikipedia.org/wiki/Okapi](http://fr.wikipedia.org/wiki/Okapi)

La Cité émerge du cauchemar. Le tyran diabolique s'enfuit à travers les marécages. Il patauge au milieu des joncs pour ne pas marcher sur les corps des noyés. Les visages des hommes et des femmes se recomposent. Les enfants reprennent forme. Des squelettes se rassemblent parmi la paille sèche et reconstruisent des êtres vivants. Tout s'est réalisé durant la danse de Yakouta. (pp. 113-114)

## I.5. Plan de l'analyse

Notre travail s'articule autour de trois parties. Dans la première, nous nous intéresserons à la composition des romans en insistant sur le fait que les particularités typographiques et syntaxiques entraînent des particularités au niveau de la structure profonde des romans : ceux-ci sont le carrefour de différents textes et codes. Le premier chapitre traitera des innovations dans l'exploitation des ressources graphiques, de leurs conséquences au niveau des structures et de leurs contraintes au niveau de la lecture. Avec le deuxième chapitre, nous démontrerons que la narration fait écho à cette structure éclatée et qu'elle est, elle aussi, hachée. Dans le troisième chapitre, nous passerons en revue les différents « *textes* » qui traversent les romans de notre corpus.

La deuxième partie, constituée de deux chapitres, traitera de l'espace et du temps. L'espace externe et interne sera étudié dans sa mobilité et son instabilité, son ouverture et sa fermeture pour montrer qu'à une narration hachée correspond un espace toujours en mouvement. C'est l'objet du premier chapitre. Dans le deuxième, nous montrerons que le temps externe se lit en filigrane dans les romans et que, comme lui, le temps interne ne permet pas aux personnages de s'épanouir, mais les pousse en même temps à vouloir prolonger les figures du passé et se prolonger dans le futur.

Enfin, la troisième partie montrera comment les personnages se comportent par rapport au pouvoir. Le premier chapitre retracera leur portrait, tandis que le deuxième en distinguera les catégories.

# **PARTIE I : LA COMPOSITION**

Le premier contact avec les romans de Pius Ngandu Nkashama montre une présentation matérielle peu courante dans le genre. Il révèle également des textes de nature différente - comme en témoigne parfois l'usage des caractères différents - qui s'imbriquent les uns dans les autres.

Comme il y a plusieurs discours, il y a plusieurs voix qui se relaient et les rapports entre eux ne sont pas toujours linéaires. La complexité des structures de surface implique celle du fond, c'est-à-dire de l'intrigue et la lecture qui en est faite ne peut que la suivre dans tous ses méandres au risque d'être rendue difficile. L'histoire racontée donne lieu à plusieurs autres intrigues secondaires qui lui sont antérieures, simultanées ou postérieures si bien que leurs rapports ne sont pas toujours explicites ou du moins clairs.

# CHAPITRE I : L'organisation du récit

Ce chapitre vise à montrer que les romans de notre corpus sont constitués de textes d'ordres divers. Nous démontrerons, dans un premier temps, comment l'auteur exploite la matière graphique pour en rendre compte. Dans un second temps, nous montrerons le travail de déchiffrement, celui du lecteur qui doit être plus actif pour suivre le récit dans sa structure morcelée.

## I.1. La présentation matérielle

Par présentation matérielle, nous désignons ce que le roman donne à voir au lecteur dans sa forme matérielle, c'est-à-dire les pages et la typographie, les subdivisions du texte en parties, en chapitres et en sous-chapitres.

Signalons d'emblée qu'aux yeux du lecteur les romans de notre corpus ne se présentent pas tous de la même façon. Certaines pages contiennent des passages en prose et en vers, d'autres présentent des dissemblances au niveau même des caractères ou de l'appartenance linguistique des morceaux de textes. Les subdivisions intérieures ne constituent pas non plus une norme dans ces romans : le passage à une *nouvelle partie* se signale tantôt par un nombre/chiffre romain et/ou un titre, tantôt par une indication du type *Première partie* ou encore par un espace blanc.

### I.1.1. La typographie

La typographie est l'« ensemble des techniques et des procédés permettant de reproduire des textes par l'impression d'un assemblage de caractères en relief »<sup>58</sup> ou la « manière dont un texte est imprimé (quant au type des caractères, à la mise en pages, etc.) »<sup>59</sup> C'est aussi une technique d'imprimerie qui consiste dans « l'art d'assembler des caractères mobiles afin de créer des mots et des phrases »<sup>60</sup>. Nous nous intéresserons, dans cette partie, à la façon dont le texte imprimé est géré par rapport à la page et à tout le volume que constitue le roman. Nous nous rendrons compte que diverses ressources sont exploitées dans l'impression pour amener le lecteur à

---

<sup>58</sup> Petit Robert. Dictionnaire de la langue française, 2002

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> [http : //fr.wikipedia.org/wiki/Typographie](http://fr.wikipedia.org/wiki/Typographie)



être attentif, dès le contact visuel avec le texte. C'est donc un moyen de solliciter constamment ou de maintenir éveillée l'attention de ce dernier dès lors que « *le texte postule la coopération du lecteur comme condition d'actualisation* »<sup>61</sup>.

### I.1.1.1. Les subdivisions

En vue de traduire l'organisation du récit et de marquer le passage d'une séquence à une autre, la plupart des romans du corpus comportent des indications chiffrées et/ou un discours titulaire. A cela s'ajoutent les espaces blancs laissés chaque fois entre deux chapitres ou deux parties ou encore sur la page même lorsque s'ouvre une nouvelle séquence du récit.

Sur la base de ces marquages, nous pouvons classer les romans du corpus en trois catégories. Dans la première, nous avons *Le pacte de sang* et *Les étoiles écrasées* dont les principales subdivisions sont marquées uniquement par des chiffres romains et/ou arabes.

Dans la deuxième catégorie se retrouvent les romans dont les principales séquences sont introduites par des titres-contenus, c'est-à-dire qui informent le lecteur sur le contenu de la séquence : « *Des mangroves en terre haute (Le début du voyage ; Ayoub ; Aneidia ; La fin du voyage)* », ou des titres génériques c'est-à-dire qui indiquent seulement le type de division (partie, chapitre, sous-chapitre), avec comme cas de figure *La mort faite homme : Première partie ; Deuxième partie*.

La troisième catégorie regroupe les romans qui combinent les deux modes :

*La malédiction (Première partie : Le moyen âge ; Deuxième partie : Les temps modernes ; Troisième partie : La période contemporaine ; Quatrième partie : La fin des temps) ; Le fils de la tribu (Première partie ; Le premier jour : arrivée du train (1,2,...), Deuxième partie ; Le deuxième jour (1,2,...), Troisième partie ; Le troisième jour (1,2,...) Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie (Première partie : Dans l'éclat des étoiles ; Deuxième partie : Le fils aîné de Zôra Lou ; Troisième partie : Pour les siècles des siècles), Le doyen Marri (I. Un voyage sans retour ; II. Le grabat des aristocrates ; III. L'appel de la terre) et Yakouta (I. Les crocodiles sortent pour respirer ; II. Yakouta dans le village de sable ; III. La Mère des multitudes, Kweshi Mukola).*

Signalons également que les romans publiés à partir de 1991 comportent une table des matières à la fin.

---

<sup>61</sup> Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle (traduction française), 1985, p. 65

*Le Pacte de sang* se divise en dix-huit chapitres. Même si ces chapitres ne portent pas de titres, leur répartition semble faite en fonction du lieu de l'action. Il est à remarquer qu'un même lieu ne sert pas deux fois de cadre pour l'action, sauf le « *Centre neuropsychiatrique* », institution hautement symbolique, le « *point de convergence de tous les parcours incohérents des personnages du Pacte de sang* »<sup>62</sup> et où sont internés les aliénés, pour la plupart des détenus physiquement et psychologiquement brisés par les hommes de main du pouvoir au « *Camp Maramba* » où « *la vie ne reprenait qu'à la tombée de la nuit, aux heures sombres des ténèbres épaisses* »<sup>63</sup>. En réalité, ce sont des personnes devenues indésirables pour le pouvoir.

Les chapitres sont inégalement répartis. Le chapitre XVI qui s'étend sur une page est le plus court, vraisemblablement parce que la relation des faits est focalisée sur Josiane qui, à ce moment de l'histoire, ne peut pas continuer à jouer ce rôle. En effet, « *ce qui arriva par la suite, Josiane ne se le rappelle pas très bien. [...]. Elle ne voyait plus rien. Elle n'entendait plus rien* »<sup>64</sup>, toute son attention étant portée vers « *une étoile verdâtre qui frissonnait de l'autre côté du ciel* »<sup>65</sup>. Avec 31 pages, le chapitre XI est le plus long parce que le village Kolamoyi qui en est le centre est un autre endroit symbolique : c'est le « *sanctuaire* » où se retrouve souvent une dizaine de jeunes gens et jeunes filles de quinze à vingt ans « *tous des rescapés des misères et des gangrènes sociales. Des épaves échouées dans un monde incolore* »<sup>66</sup>. A force de « *shimboko* » et de « *tchorse* », c'est-à-dire de chanvre et d'alcool fort, ils constituent eux aussi une catégorie de ratés comme les habitants du Centre neuropsychiatrique ou du Camp Maramba.

*Les étoiles écrasées* est un roman divisé en trois parties dont la première n'est pas numérotée. Elles sont subdivisées en chapitres (1, 2, 3,...) sans titres. Sur les deux cent dix-neuf pages du roman, la première partie couvre soixante-quatre pages avec deux chapitres de longueur plus ou moins égale (trente-deux et trente-quatre pages).

La deuxième s'étend sur soixante-sept pages réparties entre trois chapitres de vingt-six, trente-deux et dix pages. Les soixante-douze pages qui restent constituent la troisième partie qui comprend cinq chapitres longs respectivement de seize, treize, dix-neuf, dix-sept et onze pages.

---

<sup>62</sup> Riva, Silvia, *op.cit.*, p. 281

<sup>63</sup> *Le pacte de sang*, p. 191

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 324

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 212

Seuls des chiffres romains marquant les principales divisions sont placés en tête de page. Les chapitres, eux, sont séparés les uns des autres par le numéro du chapitre et un espace blanc. Les parties du roman correspondent aux grands moments de la vie de Joachim Mboyo, le personnage principal qui change de nom en fonction du lieu. D'abord Joachim Mboyo en Belgique (première partie), il devient Pedro Santos en partant de Lisbonne vers son pays (deuxième partie) et gardera le nom de Pedro pendant toute la période de lutte au pays (troisième partie). Une note de l'auteur termine le roman : elle précise les sources d'inspiration des événements principaux du roman.

*La malédiction* est composé de quatre parties réparties respectivement sur trente-neuf, trente-sept, dix-huit et dix-huit pages qui correspondent aux moments forts de l'histoire du Zaïre, une chronologie à l'image de celle de l'Histoire : « *Le moyen âge* » est la période d'enfance du personnage, antérieure à la colonisation du pays ; « *Les temps modernes* » sont ceux de la décolonisation avec les différentes guerres intertribales qui ont secoué le Zaïre et leurs conséquences ; « *La période contemporaine* » et « *La fin des temps* » réfèrent à l'émergence de la deuxième République avec son lot de souffrances infligées gratuitement au peuple obligé de déménager pour permettre l'exploitation des mines de diamant que recèle le sol de Mbuji-Mayi :

Aurais-je le courage de témoigner pour ces milliers de vies qu'on sacrifie chaque jour ? Leur crime est de vouloir exploiter une terre maudite. Ils sont coupables d'avoir touché aux mamelles de la terre maternelle. Inceste et matricide. C'est ici que l'homme est sévèrement châtié, par ces lugubres dieux qui ont eux-mêmes tramé son destin, et guidé ses mains. (*La malédiction*, p. 87)

Chaque partie est divisé en ensembles de textes numérotés en chiffres romains, avec une particularité pour la deuxième partie où la numérotation va de 1 à 11 pour revenir à 10 avant de continuer normalement, ce qui fait qu'il y a deux textes 10 et deux textes 11 et la troisième partie où le texte 1 est précédé d'un autre non numéroté qui en constitue un préambule : le discours du fou, *ce diseur de la « nouvelle bonne nouvelle »*<sup>67</sup> sur la place du marché. Enfin, la quatrième partie comporte une épigraphe : « *Il dort sous l'ombre dans le secret des roseaux (JOB, XL, 16)* »<sup>68</sup>.

*Des mangroves en terre haute* est divisé en quatre parties qui racontent le début du voyage d'Ayoub, le personnage principal lorsqu'il arrive dans le village et la fin de son voyage, un voyage dont il « *avait rêvé depuis toujours* » (p. 98) et au terme duquel « *il avait atteint les rives enchantées* » (p. 99) en passant par la description de son amour avec Aneidia, « *la Femme immortelle* » (p. 93) qui l'attend avec impatience à la fin du roman. Les parties sont de longueur inégale avec respectivement six, quarante, trente-sept et sept pages. Ces subdivisions s'opèrent,

<sup>67</sup> *La malédiction*, p. 87

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 107

pour le lecteur, uniquement sur la base de titres non numérotés et de leur disposition typographique par rapport au reste du texte, c'est-à-dire toujours en gras et en début de page.

*La mort faite homme* comprend deux grandes parties avec respectivement cent cinquante-sept et cent pages. Alors que la première comporte trente-trois textes (1 ;2 ; [...] ;10 a,b,c ; [...] ;27,27 bis ;...) dont le premier est curieusement précédé d'un passage non numéroté, la deuxième en compte cinquante-trois (1 ;2,2 bis ;6 a,6 b,6 c,6 d ;...). Lorsqu'il en entreprend la lecture, le lecteur constate que le roman est composé de textes hétéroclites pouvant être assimilés à des chapitres. Ces passages sont numérotés et/ou datés et s'étendent sur des longueurs variables allant d'une ligne à des pages entières. Les textes datés peuvent être indépendants ou inclus dans un texte numéroté.

*Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* comporte trois parties qui s'étendent respectivement sur cent cinquante-sept, cent trente-trois et cent cinquante-deux pages. La première partie compte dix chapitres, la deuxième sept et la troisième sept. Les chapitres sont numérotés (1, 2, 3,...) mais ne portent pas de titres. Leur longueur varie de quatre à trente une pages.

*Le doyen Marri* comprend trois parties subdivisées en chapitres numérotés (1, 2, 3...) mais ne portant pas de titres : quatre, cinq et sept chapitres respectivement pour la première, la deuxième et la troisième partie. La particularité pour la troisième partie est que le deuxième chapitre présente des sous-chapitres non numérotés mais intitulés. Leurs titres sont en italique et sont formés du lieu, de la date et du moment de l'action : *Campus, 09h12, le matin ; Livulu, 09h38, le matin ; Barumbu, 11h23, le soleil montait au zénith ; Sur l'avenue Wangata, 12h06 ; Campus, 0h44, la nuit noire.*

*Yakouta* est un roman en trois parties presque également réparties avec respectivement quarante-deux, quarante une et cinquante-deux pages. De même, chacune comprend trois chapitres (1, 2, 3) d'un nombre plus ou moins égal de pages. Il est aussi muni d'un Prologue de quatre pages : « *Le cantique de Yakouta, surgi de la terre* » (pp. 153-156)

Les subdivisions des textes révèlent un souci constant d'organisation de la part de l'auteur mais aussi son désir d'accrocher l'attention du lecteur qui peut, à son tour, organiser sa lecture et la rythmer en fonction des différentes signalisations textuelles. Celles-ci sont également marquées par l'usage fréquent de l'italique.

### I.1.1.2. L'italique

L'écriture italique a été inventé en 1501 en Italie (d'où son nom) dans le souci de reproduire l'écriture manuscrite et désigne « *la graphie inclinée vers la droite* »<sup>69</sup>. Il s'oppose au romain. Dans la typographie française :

l'italique est principalement appliqué aux passages en langue étrangère - par rapport à la langue principale du texte - aux citations de mots isolés, aux noms d'œuvres d'arts, aux titres des périodiques, aux notes de musique, aux mots et caractères autonomes (employés en tant que mots ou en tant que caractères [...]).<sup>70</sup>

Il en est de même pour certaines parties du paratexte : titres, épigraphes, préface...

Autrement dit, l'italique permet de mettre en relief un mot ou une expression, de façon qu'il ne passe pas inaperçu aux yeux du lecteur. C'est donc avant tout un procédé de visualisation. Son usage empêche une lecture linéaire, le lecteur étant amené, qu'il le veuille ou non, à s'arrêter sur les passages ainsi marqués non seulement pour les comprendre mais aussi pour comprendre les raisons de ces différences graphiques et y déceler éventuellement un message que l'auteur lui adresse.

Lorsque à l'intérieur d'un passage en italique un mot ou une expression mérite d'être mis en valeur, le romain joue ce rôle.

Les romans de notre corpus regorgent de mots ou passages en italique<sup>71</sup>. L'usage de l'italique révèle d'emblée que l'œuvre s'offre au lecteur comme une superposition de plusieurs textes, un lieu de rencontre avec plusieurs locuteurs. Ceci permet de comprendre la dimension à la fois intemporelle et polyphonique des romans de Ngandu Nkashama, ce qui exige aussi du lecteur « *une mobilité constante, se surajoutant à la mobilité naturelle (linéaire) de la lecture* »<sup>72</sup>. Les insertions d'expressions lexicales et dialectales, c'est-à-dire non françaises dans l'ensemble normatif de la langue française cassent la linéarité de la narration et, partant, de la lecture. L'usage de l'italique permet de faire de la plupart des romans du corpus un véritable carrefour de langues qui se double d'un mélange de genres.

<sup>69</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Italique\\_%28typographie%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Italique_%28typographie%29)

<sup>70</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Italique\\_%28typographie%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Italique_%28typographie%29)

<sup>71</sup> Les passages en italique dans les romans sont en caractères romains dans notre texte

<sup>72</sup> Paravy, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 105

L'italique est utilisé pour les morceaux de textes dans une langue différente du français et dont la traduction française est en caractères romains. C'est le cas du cilubà traduit ensuite en français dans le passage suivant :

monayi lufu ngalucimunyi / lufu we ngalucimunyi lelo o lelo / pikala mubidi mumana kuvwala cidi kacyi mwa kubola / cidi kacyi mwa kubola / dina diba adyo / mwaku mufunde ne ukumbane ne ukumbane ekelekele / eyi / [...]

voyez la mort je l'ai vaincue / je l'ai réellement vaincue à ce jour / et lorsque le corps matériel aura revêtu l'immortalité / à cet instant ultime le destin s'accomplira / oui il s'accomplira ekelekele eyi (Yakouta, pp. 85-86)

C'est aussi le cas du latin qui reprend un énoncé formulé d'abord en français ou lorsqu'un passage en anglais est ensuite traduit en français :

*Avec toi, en toi, par toi. Per ipsam, et cum ipsa, et in ipsa...* (*La mort faite homme*, p. 55)

Tadesse Gebré était le plus dur du groupe. Enfant des avenues torrides de Makallé, il avait été membre de l'Ethiopian People Revolution Party. Le Parti du Peuple, le Parti de la Révolution. Tous les partis étaient devenus ceux de la « révolution ». (Un jour de grand soleil..., p. 167)

On retrouve cette juxtaposition dans le passage suivant où le narrateur distingue, pour un lecteur non averti la différence entre les deux types de chanvre :

Bangu [...] se croyait un héros, et consommait en quantités impressionnantes, des doses fortes de la musesa, le chanvre nature, alors que le shimboko, lui, devait être traité avec des plantes vertes, puis séché et pilé. (Le pacte de sang, p. 47)

L'italique est aussi utilisé pour des passages pourtant en français lorsqu'ils sont rappelés dans le récit du narrateur à une époque ultérieure à celle de leur énonciation :

*Le Peuple était partout. [...] C'était comme si la montagne entière s'était mise en marche, et qu'elle venait à sa rencontre avec des vociférations démentes. Cependant un autre chant s'était élevé des racines des arbres. Ce cri entendu du côté d'Adigrat auprès du saint prêtre Yohanès, quand il avait été coiffé de son chapeau conique.*

Les vallées s'étendent devant nous encombrées de paille / sèche / Des villages de chaume qui tendent les mains vides / Nos yeux ont sangloté toute la nuit avec les chacals / Et les fils des esclaves ont pensé partir à l'assaut / Weldiya Weldiya quel chant as-tu entendu / Des rossignols foudroyés pendant l'orage / [...]

*Ce chant-ci n'était pas entonné à la gloire de l'Empire. Le village s'était couvert de deuil. (Un jour de grand soleil..., pp. 227-228)*

Les passages que nous avons mis en italique appartiennent au narrateur et au temps du récit fait par lui alors que les autres relèvent de l'époque où le prêtre Yohanès était encore vivant et se présentait aux Baria comme celui qui a été envoyé pour les libérer de l'oppression des Balabat.

De même, en compagnie des autres voyageurs qui échangent pour tuer le temps :

*Sadio se surprenait en train d'enfiler les rêves les uns sur les autres, avec une mélancolie peu ordinaire.*

Un hôpital ! Mon papier de doktor, et l'Oncle va danser la danse de la mort ; toute la nuit. La canne sculptée sera brandie, du côté où brillent les punaises dorées [...]. Le Clan retrouvera la Paix. Je pourrai alors épouser Makéiko, la femme de Inchy'a- Fyàf que l'Oncle a gardée blottie contre la poitrine. Comme l'aube pointait à l'horizon... (*Le doyen Marri*, p. 74)

L'italique est alors utilisé pour restituer ces rêves et les différencier du récit du narrateur. Le présent permet ici de joindre le futur au passé.

Parfois même, une voix indistincte est rapportée par le narrateur comme une instance narrative à part entière, même si elle est rendue perceptible par un narrateur omniscient ou par Yakouta, censée être la seule à l'entendre :

*La voix lui chuchote toujours à l'intérieur de la tête, comme une plainte lointaine.*

Ce qui te prend en ce moment, la chose puissante qui t'arrache à la vie. La force va raidir tes membres, je la veux. Je ne la veux pas seulement pour ce qu'elle est, un éclat de la mort, mais pour ce qu'elle va accomplir [...]. (*Yakouta*, p. 24)

Les trois passages sont en italique dans le texte bien qu'ils soient en français parce qu'ils ne sont pas tenus par les personnages ou ne datent pas de la même époque que le récit du narrateur ou les discours des personnages présents dans le récit.

Il arrive aussi que tout un passage en cilubà ne soit pas traduit en français pour le lecteur. C'est le cas des « *paroles de la chanson de Pépé Kallé pleurant sa propre mort* » qui reviennent à Sadio Mobali « *en éruptions saccadées* » et qui sont restituées dans leur oralité :

mema muluma munena wa mpolondo / lekayi ngimba kwimba kwanyi nkudidila / bwalu madilu a ngomba kacya ki mmadila bilenga / yampanya wa ba mulanga diba dingafwa / nganyi wampanya mu mwadi / [...]. (*Le doyen Marri*, p. 176)

ou des paroles d'une chanson d'enfance du narrateur prisonnier :

J'ai laissé mon corps se ballotter au rythme d'une chanson de mon enfance. Discrètement. Silencieusement.

Ntenga wanyi uyaaya wee / Ncikusanganyi ni balum'ee / Anu bantapa bansaya ee / Anu bampaku cinkamba ee / [...]. (*La mort faite homme*, pp. 63-64)

A l'intérieur du texte, certains mots non français sont écrits en italique mais ils ne sont pas traduits parce que le contexte en éclaire le sens, ce qui permet de conserver la fluidité et la continuité de la narration et de la lecture qui seraient gênées par l'insertion ou le renvoi à un

discours métadiscursif typographiquement très marqué comme le renvoi à une note bas de page ou en fin de volume :

Je lui ai donné un animal pour la protéger de la peur, un okapi. (Yakouta, p. 87)

Ils cueillent des matembele pori dont ils lèchent les gousses avec délectation. (Yakouta, p. 12)

La périphrase explicative dans la première phrase et la tournure définitionnelle dans la proposition subordonnée de la seconde phrase permettent au lecteur ne partageant pas le code linguistique utilisé par l'auteur de comprendre facilement la signification des deux expressions : l'« *okapi, la bête du miracle* » est un animal et les « *matembele pori* » sont des fruits.

Ce procédé est courant dans *Le pacte de sang* :

Le poète venait d'aiguiser sa voix et d'accorder les lianes souples de son likémbé, il s'apprêtait à psalmodier les versets et les oh leu leu ! qui donneraient le branle au chœur des femmes [...]. (pp. 9-10)

Même si aucune traduction n'est faite, on comprend que le « *likémbé* » est un instrument de musique de par les expressions suivantes : le poète venait d'aiguiser sa voix, chœur, psalmodier les versets. De même, les termes *marchandes*, *vendait* et *commerce* permettent de comprendre la signification de « *wenze* » dans l'extrait qui suit :

Elle contourna le petit wenze du quartier, abandonné à cette heure aux rats qui venaient gratiner les grains de semoule, les monticules de farine, les bouts de carottes de manioc échappées des paniers des dernières marchandes. C'est là que Sanga vendait ses tissus et ses pagens de wax. Un commerce difficile, plein d'embûches [...]. (Le pacte de sang, p. 32)

Dans le passage ci-dessous, la dernière phrase et le contexte montrent que le « *lutuku* » rapproché au gin est une boisson alcoolisée avec l'alambic comme appareil servant à la distillation : « *le gin cristallin comme du clairin et le lutuku distillé dans des alambics en bambou. L'ivresse isole des choses de la nature.* » (*Les étoiles écrasées*, p. 17)

Il en est de même du passage qui suit où le contexte éclaire le sens des mots en italique : les trois premiers termes désignent des boissons alcoolisées comme le suggère le verbe « se saouler » alors que les trois autres désignent des types de drogue :

Tu as vu les gorilles<sup>73</sup> de l'Ambassade ? Ils font venir des caisses entières de primus et de tembo. Ils se saoulent la gueule jusqu'à en crever. [...] Seulement, dans les caisses, ils s'arrangent pour glisser des racines de

<sup>73</sup> C'est-à-dire les chargés de sécurité à l'ambassade



tangawushi et des feuilles de chanvre séché. Les bonnes âmes prétendent qu'ils y ajoutent de temps en temps du shimboko et du diamba pilé. En tout cas de la bonne drogue. (Les étoiles écrasées, pp. 68-69)

Tout en masquant les signes métadiscursifs, ce procédé comporte un double avantage : la narration et la lecture ne sont pas hachées et le récit résout les problèmes de compréhension pour un lecteur qui ne parle pas ces langues. Il contribue au confort du lecteur qui est dispensé de devoir se reporter à des renvois en bas de page ou en fin de volume pour les explications ou définitions des termes ou expressions non français.

Dans *Un jour de grand soleil...*, que les termes ou expressions non français soient compris ou incompréhensibles à travers le contexte, l'auteur leur réserve un glossaire - sauf pour des passages entiers - à la fin du roman, probablement parce qu'ils sont en amharique ou dans d'autres langues éthiopiennes dont il n'utilise pas souvent les termes du moins dans ses autres romans.

Puis, le groupe des Zamatchs s'était mis à grossir, à s'amplifier dans un fourmillement total. Ils chantaient les paroles épiques du Zametchia Wedefit !

Yet get beh bret

na hok'kat

na hok'kat

Zametchia Wedefit. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 262-263)

Ce procédé qui n'est utilisé que dans ce roman présente un inconvénient majeur : le lecteur est obligé de suspendre la lecture pour aller chercher le sens d'un mot ou d'une expression à la fin du roman. Cela disperse son attention et risque de lui faire perdre le fil du récit et demande au lecteur d'activer sa mémoire pour intégrer désormais ces termes dans son vocabulaire pour une lecture plus fluide et continue.

Pour le romancier, le recours à ce type de traduction s'explique par le fait que les mots ou expressions ne sont pas seulement traduits. Mieux, ils sont resitués dans leur contexte socio-historique pour en traduire toute la signification. Ces explications sont trop longues pour être directement insérées dans le récit, sinon, la lecture n'en serait que plus discontinuée et la compréhension entravée. Typographiquement aussi, cela est difficilement réalisable si cela doit être fait systématiquement en raison des nombreux termes ou expressions en langues éthiopiennes dans ce roman.

Pourtant, l'usage de l'italique ne s'arrête pas aux seuls mots non français. Il n'est pas rare qu'il s'applique à un mot, un groupe de mots, voire toute une phrase en français au sein d'une unité syntaxique supérieure toujours en français :

Jamais la foudre ne pourra les atteindre. Ils se sont abrités derrière les murailles escarpées de la Montagne haute. (Yakouta, p. 78)

Sanguina [...] était connue pour sa syphilis légendaire. Elle s'en faisait même une véritable joie obscène, de la transmettre à des grands bwana, de suivre le mouvement de transhumance, et l'itinéraire de ses sauterelles, jusqu'au moment où elles ravageaient les champs trop bien labourés des épouses légitimes. (Le pacte de sang, pp. 213-214)

Ces mots ou groupes de mots en français et en italique sont pris dans un autre sens, c'est-à-dire métaphoriquement ou avec une signification particulière. Ainsi, autant les « sauterelles » – au sens d'insectes qui ravagent des étendues de plantation –, autant les maris infidèles qui ont contracté la « *syphilis légendaire* » de Sanguina la transmettent à leurs épouses, les ravages causés étant partout semblables. La maladie finit par emporter les victimes comme il ne reste rien des champs après le passage des insectes ravageurs.

De même, bien que l'auteur semble donner une explication à cette appellation, la « Montagne haute » acquiert, tout au long du roman, une valeur hautement symbolique, ce qui justifie l'usage de l'italique pour mettre en relief l'expression :

Au loin se devine la ligne sinueuse de la Montagne haute. Le faite plonge dedans les nuages. Les oiseaux du ciel y grimpent parfois en lançant des gazouillis qui se répercutent aux falaises. (Yakouta, p. 12)

ou plus loin encore :

Et le souffle répandu fera passer de la mort à la vie. La lumière éteinte pendant le crépuscule rejaillira sur les sommets de la Montagne haute, afin d'éclairer les horizons jusqu'au delà des marécages. (Yakouta, p. 312)

Dans les dernières pages du roman, la montagne est le symbole de la toute-puissance du tyran tué par Yakouta « *dans un éclair de foudre* ». C'est aussi la destination de Yakouta qui avait pour mission d'y déloger le tyran :

Yakouta a provoqué l'avalanche [...]. Le tyran cherche une tanière, un repaire entre les fissures des roches. La foudre a frappé [...]. Ce temps-ci, celui où les tyrans expirent. Ils s'anéantissent et s'effacent dans les ravins. Des traces laissées par les pluies diluviennes qui se sont abattues par-dessus les pentes de la Montagne haute. (Yakouta, pp. 148-149)

Dans *La malédiction*, le texte 1 de la deuxième partie est en italique pour être différencié du récit fait par le narrateur parce qu'il s'agit d'une lettre à « *Ma chérie* », alors que pour le deuxième

texte 10 de la même partie, l'usage de l'italique s'explique par le fait que c'est un discours direct d'un autre locuteur : c'est une réponse (« *Mon chéri* ») à la lettre. L'italique permet de les détacher du reste.

L'italique est aussi employé pour un mot en français pour exprimer la réserve ou pour inviter le lecteur à y voir un double sens :

Les trois nouveaux malades, comme tous les autres survenus les dernières semaines, provenaient de l'Institut Mak'Batta. Sous l'effet des drogues et des doses fortes des chanvres mélangés, ils avaient les pupilles dilatées, comme des pépins de goyave. Assommés par cette grande puissance hypnotique, ils émettaient des rires convulsifs, qui éclataient en des cris hystériques, proches de la démence. (Le pacte de sang, p. 291)

En réalité, ce ne sont bien sûr pas des « *malades* » : ce sont des gens indésirables pour le pouvoir et qui ont subi des séances d'intoxication de chanvre quitte à détruire chez eux toute conscience. Ils doivent être considérés comme des malades mentaux parce qu'ils sont internés dans le Centre neuropsychiatrique. C'est cela la version officielle et c'est de la vraie version que le narrateur veut informer le lecteur avant les révélations bouleversantes qui seront faites par Mâ Kanzaza, une pensionnaire du Centre, au docteur Chikuru, le nouveau responsable du Centre où se trouve « *la clef du mystère* » de tout le système au pouvoir.

L'italique est enfin utilisé lorsque le texte reprend le titre du roman ou quelques uns de ses mots ou encore les titres des autres romans, ce qui atteste de l'intertextualité des œuvres romanesques de Ngandu Nkashama, quels que soient le lieu et le temps de l'action :

Il sait maintenant que lorsque la nuit s'achèvera, il y aura un éclat dans le ciel : le jour d'un grand soleil. Pour les siècles des siècles, Amina ! (Un jour de grand soleil..., p. 15)

Ayoub s'est délivré de la nuit. Il avait atteint les rives enchantées : un pacte de sang sur des mangroves en terre haute, au milieu des étoiles écrasées, car c'était un jour de grand soleil. (Des mangroves en terre haute, p. 99)

Cependant, l'emploi de l'italique échappe à toute généralisation. En effet, s'il est utilisé dans *La malédiction* pour les mots et expressions non français, le discours métadiégétique et les indications scéniques (le premier 11 de la deuxième partie est un texte théâtral), il ne l'est pas systématiquement. Certaines fois, il est remplacé par les guillemets et le romain ou encore par l'usage des majuscules pour sous-entendre autre chose à travers un mot :

4<sup>e</sup> vieillard (optimiste comme il se doit) : Heureusement que l'indépendance a rétabli la situation en notre faveur. Maintenant, nous allons recouvrer nos anciennes traditions. On doit revenir à l'ancien système, avec nos chefs,

nos « bamfumu » ; et moi, je reprendrai ma place auprès du chef, et je commanderai ce village de fainéants. (*La malédiction*, pp. 67-68)

Pour montrer que les dirigeants des « *temps contemporains* » gèrent le pays et ses richesses comme leur propriété privée au détriment du peuple alors que cela ne devrait pas en être ainsi, le je narrateur insiste sur cette possession illégale par l'emploi des majuscules :

Le « patron » s'est partagé le butin avec les soldats. Il leur donne la moitié du sable exploité, des prisonniers, des fermes, et du « lutuku ». En retour, ils lui laissent ses femmes et SA mine. (*La malédiction*, pp. 93-94)

Dans *Le pacte de sang*, des morceaux de textes écrits dans une langue autre que le français peuvent ne pas être en italique notamment lorsqu'ils sont réellement métadiégétiques, au discours direct, c'est-à-dire si ce sont des propos tenus ou censés être tenus par un ou plusieurs personnages présents dans le récit. Même si le passage suivant en swahili est ensuite traduit en français, aucune des deux versions n'est en italique :

Un cantique commence, d'abord murmuré, puis répercuté par leurs voix, avec des accents émus :

Asirege moyo e

asitoke machozi

kwa yake mokombozi

Mtoa eoho msalabani

akikufa mwenyewe

kwa sababu ya upenzi

nani mfunga moyo e

Salamu Rabi salamu

anena Yuda mbaya

Butani mule Jestemani

Amubusu pasi haya

[...]

dure souffrance dans son cœur

et des larmes de sang

au souvenir de Dieu

en qui il avait mis son salut

Sur la croix il a rendu l'âme

mourant de la mort atroce

à cause de son grand amour

comment résister à cette passion

Je te salue, Seigneur, salut maître

toi qui enlève le péché d'Israël

souffrant dans le jardin de Géthsémani

nous montrant le chemin de la passion. (*Le pacte de sang*, pp. 206-207)

Cela reste vrai même s'il s'agit des morceaux de musique que les personnages écoutent et reproduisent en même temps que le chanteur dans la langue d'origine, le lingala :

Diepu [...] déposa un disque sur une platine, qui se met à grésiller sourdement. Le chant fusa, d'abord étouffé, puis plaintif. Il se dissipait dans les volutes tordues des fumées du chanvre. Les jeunes filles murmuraient en balançant la tête :

Sacramento ya bolongani na butu

se po ya loboko oyo ! se po ya loboko oyo ah !

kuiti, kuiti e bouger nga bongo

na perdre équilibre, muana maman ah !

zongela motema, consoler motema

yaka diye ! contrôler motema

yaka diye e e. (*Le pacte de sang*, pp. 216-217)

L'usage du romain dans les passages en swahili et en lingala s'explique ici par le fait que les personnages s'approprient les chants par la reprise des paroles, ce qui les situe dans l'univers du récit fait par le narrateur.

Il en est de même des termes non français intégrés comme tels dans le texte et définis en français dans le texte sans qu'il y ait d'autres particularités typographiques :

Le Matanga<sup>74</sup> de Marzeng venait à peine de commencer [...]. Car Marzeng appartenait à la souche solide des arbres que ne renversent pas les cyclones, ni les ouragans. Et voilà, l'arbre gisait là, étalé de tout son long. Le deuil avait été annoncé par un hurlement prolongé. Tout indiquait que la période des funérailles se déroulerait sur ce mode des incantations et de l'imprévisible. Marzeng était donc mort. (*Le pacte de sang*, p. 9)

Il y a donc une diversité dans la conception des fragments de textes, à voir les particularités typographiques qui abondent dans les romans de Ngandu Nkashama. Cela ne doit pourtant pas être un obstacle pour l'activité de lecture. En effet, selon Tcheuyap, « *la diversité des structures externes est un trompe-l'œil et participe d'une esthétique de la rupture* »<sup>75</sup>, surtout quand on s'interroge sur le contenu réel de chaque composante textuelle qui n'entretient toujours pas de rapport logique avec la précédente ou la suivante. Peut-être est-ce pour cette raison que l'intertitre ou titre intérieur se présente le plus souvent dans sa forme la plus réduite.

## **I.1.2. Une lecture active et activée**

Devant l'intergénéricité ou l'hybridité générique<sup>76</sup>, c'est-à-dire la co-présence de genres différents dans les romans du corpus, le lecteur est amené à être plus attentif pour adopter l'attitude qui convient à tel ou tel autre morceau de texte, surtout que la typographie lui rappelle constamment l'hétérogénéité du texte qu'il lit.

De plus, comme le fait remarquer Georice Bertin Madebe :

par le déploiement de leur étendue figurative, les écritures actuelles procèdent de l'intérieur à une redéfinition des protocoles de lecture. Et leur diversité langagière ne donne plus des points d'ancrage solides au lecteur maintenant soumis à la construction du sens.<sup>77</sup>

La parole étant partagée entre plusieurs locuteurs, la lecture en tient compte : elle doit être plurielle.

Pour cela, « *la lecture n'est plus un passe-temps pour dissiper l'ennui, mais un exercice intellectuel et une expérience* »<sup>78</sup> car, au vingtième siècle :

<sup>74</sup> « Veillée mortuaire. » Kalonji, M.T.Zezeze, *op. cit.*, p.127

<sup>75</sup> Tcheuyap, Alexie, *Esthétique et folie dans l'oeuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, p. 72

<sup>76</sup> Tro Deho, Roger, *Création romanesque négro-africaine et ressources orales*, Paris, L'Harmattan, Collection « Approches littéraires », 2005

<sup>77</sup> Madebe, Georice Berthin, *La mutation de la figure du narrateur dans le roman africain francophone de 1960 à 1994*, Thèse de doctorat, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Limoges, 2001, p. 96

<sup>78</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, Collection « Critiques modernes », 1972, p. 151

le romancier se donne pour tâche de proposer des énigmes, d'évoquer un monde incertain et opaque, de donner un puzzle en faisant appel de plus en plus à la collaboration du lecteur.<sup>79</sup>

Pour Eco, le lecteur est plus qu'un collaborateur :

Un texte postule son destinataire comme condition sine qua non de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser [...] <sup>80</sup>.

L'activité du lecteur ne consiste plus à remonter à une quelconque intention de l'auteur pour comprendre ce qu'il souhaitait dire au moment où il écrivait, mais plutôt d'interpréter le sens du texte en fonction de son interaction avec l'univers du récit, car « *un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner* » <sup>81</sup>. C'est une activité qui demande une culture générale et pluridisciplinaire chez le lecteur.

Parfois, il est présent ou supposé l'être à l'intérieur du roman, en particulier lorsque le narrateur ou le personnage le manipule comme dans un échange oral, jouant sur cette interaction et l'amenant même à douter de la véracité des faits :

Moi je songeais à toutes les femmes que j'avais créées [...]. Je leur avais fait des enfants [...]. Je n'ai reçu aucune lettre. Même pas une page griffonnée entre deux bâillements [...]. Je me suis inventé un univers. Je me suis écrit des lettres. Vous l'entendez, non ? (*La mort faite homme*, pp. 225-226)

Dans d'autres cas, le narrateur pose des questions que le lecteur se pose ou est censé se poser lui aussi :

Où sont passées les voix que tout le monde sait entendre, lorsqu'elles proviennent de l'autre côté de la nuit ? Des voix ? Des murmures ? Mais qui oserait troubler le silence des ombres en proférant des paroles insensées ? Comment les sons s'articuleraient-ils, alors que les mâchoires sont raidies sur un spasme de rancœur ? (*Yakouta*, pp. 64-65)

Mais pourquoi Marzeng devait-il s'en aller ainsi ? Lui le Grand, le Glorieux, le Magnifique ! [...] Ah non ! Mais quel destin avait-il emporté Marzeng ? (*Le pacte de sang*, pp. 12-13)

Ils avaient parlé d'attitudes complexes, d'une mystique impatiente, alors que lui, il avait toujours cru aux stigmates des Élus par lesquels se manifeste le message de la Révélation. Mais par quels signes le Mage

<sup>79</sup> Raimond, Michel, *Le roman*, Armand Colin/VUEF, p. 21

<sup>80</sup> Eco, Umberto, *op.cit.*, p. 64

<sup>81</sup> *Ibid.*

accède-t-il aux symboles de la dispersion des étoiles ? Par quels miracles le Poète accapare-t-il la Puissance qui fait trembler les montagnes ? (*Un jour de grand soleil...*, p. 12)

Cela atteste du caractère polyphonique et polygénérique de la plupart des romans de Nkashama et explique sinon un nouveau, du moins un autre contrat de lecture qui demande :

un lecteur actif qui non seulement décrypterait les sens d'une fiction sans cesse mouvante, mais encore déterminerait en même temps que l'auteur, du moins en partie, les voies dans lesquelles s'engagera le livre qu'il est en train de lire.<sup>82</sup>

Le lecteur est tantôt en présence d'un passage de roman, tantôt devant un poème ou encore un journal intime, un texte théâtral, épistolaire ou de style journalistique, un texte officiel ou musical. La prière de Josiane a toutes les allures d'un poème alors que le message du prisonnier revêt la forme d'un journal intime :

De profundis clamavi ad te, Domine / du plus profond de ma souffrance

Kahamba ka mesu nkama, Tatu Mulopo muina kulu / Mukalenga kulondolodi, mibi itudi bakuenzela / ya ku buana, ne ku dikola dietu / tuadiedi meji, idi bungu kabuyi kuamba / Mfumu wa ba moyo / mibi ituenzela idi bungu kabuyi kuamba / Mfumu wetu, utufuile luse / eyi tuakulombi / Mulaba wetu, utufuile luse

du plus profond de ma solitude / même si ma faute est immense /aussi immense que les montagnes hautes de l'est / toi qui es miséricorde qui es la grande vallée / où s'étale l'ombre de la paix / pardonne et pardonne encore / Christ l'Oint du Seigneur / du plus profond de ma souffrance. (*Le pacte de sang*, p. 28)

15. voici le message, livré sur le xylophone du désespoir, cadencé au rythme de ta détresse. Voici l'appel silencieux de ta mort. Une mort qui s'égrenne au fil des journées mortes.

Le 6.

J'ai pleuré comme jamais je n'ai pleuré dans ma vie [...].

Le 7.

Quelle journée morne ! [...]

Le 14.

[...]

Le 23.

---

<sup>82</sup> Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1997, p. 29



J'ai passé une nuit sans sommeil [...]

[...]. (*La mort faite homme*, pp. 51-54)

Dans le premier texte 11 de la deuxième partie de *La malédiction*, la parole se partage entre quatre vieillards comme sur la scène, quand ils se « *remémorent leurs tristes souvenirs* » :

2<sup>e</sup> vieillard : Nous avons souffert ce que d'autres n'ont jamais connu dans leur vie. Si c'était cela leur indépendance ! Tous nos villages détruits !

1<sup>er</sup> vieillard :

...mais leur tort est d'avoir détruit nos traditions. Ils nous ont imposé d'autres croyances, d'autres religions : « *mishionyi* », « *mumpère* »... Et tant d'autres qui se disputent l'hégémonie de Dieu et des chrétiens !

4<sup>e</sup> vieillard (*optimiste comme il se doit*) : Heureusement que l'indépendance a rétabli la situation en notre faveur. Maintenant, nous allons recouvrer nos anciennes traditions. On doit revenir à l'ancien système, avec nos chefs, nos « *bamfumu* » ; et moi, je reprendrai ma place auprès du chef, et je commanderai ce village de fainéants. (*La malédiction*, pp. 64-70)

Le style journalistique est adopté par *Le Progrès* n°600 du vendredi 27 août lorsque le narrateur donne la version officielle des événements et pour porter à la connaissance du public le jugement rendu par le tribunal au sujet des dix ex-étudiants arrêtés pour avoir participé dans une manifestation :

Le Tribunal de première instance a condamné hier après-midi, dix ex-étudiants, à la peine de servitude pénale principale à perpétuité, et trois autres à quinze ans de la même peine. Deux acquittements ont été prononcés. Les trois ex-étudiants condamnés à quinze ans de S.P.P. Seront privés de leurs droits de vote et d'éligibilité à leur sortie de prison. (*La mort faite homme*, pp. 10-11)

Nous retrouvons le même style dans l'« *Ordonnance présidentielle n° 00-00-00* » réprimant l'impudeur des citoyens comme Sadio Mobali qui urine « *devant la maison communale* ». C'est un document officiel qui présente la particularité d'être « *fait n'importe où, à la même date indéterminée* »<sup>83</sup>, donc sans authenticité car sans référence.

Pendant qu'elle assiste à la mort de son père, Yakouta :

entend à l'intérieur de ses oreilles un chant sorti du lointain :

senga pela wetu we senga pela kapé

---

<sup>83</sup> *Le doyen Marri*, p. 52

viens voir ta mère sur l'eau senga pela kapé  
 les paupières trop lourdes sur toi senga pela kapé  
 le sommeil du jour qui meurt senga pela kapé  
 [...].  
 le soleil s'étend au large de la nuit  
 retiens les cils quand vient le soir  
 senga pela wetu we senga pela kapé kapé. (Yakouta, p. 17)

Le lecteur doit donc changer, au besoin, l'angle de lecture pour comprendre tout le récit. Il doit parfois chanter au lieu de lire, comme par exemple le passage cité ci-dessus. Qui plus est, il est obligé de s'exercer à un peu de traduction pour les passages en latin ou en d'autres langues insérés directement dans le texte sans explications supplémentaires.

Puis l'image fascinante de mon ami. Tué un matin de juin [...]. Ce n'était plus qu'un oiseau blanc qui vogue. Lentement posé sur des eaux de boue. Nyanganyanga mutoke, mpesha kasala katoke. Au milieu des sapotilles qui avaient ranci. (*La mort faite homme*, p. 227)

ou encore :

Les parents, les frères, les sœurs, les épouses, les amis. Tous, crevés sur des mouchoirs déteints. Un peuple supplicié. Il n'a pas crié sa rage : sanguis ejus super nos, et super filios nostros. Et ils ne m'ont pas livré pour être crucifié. (*La mort faite homme*, pp. 228-229)

Même si c'est celui d'une des filles jumelles qu'attend Yakouta, le nom « *Mwa Mukalenga* », qui n'est jamais traduit, est chargé sinon d'une signification symbolique, du moins d'un autre sens parce qu'il est toujours en italique dans le récit extra-diégétique, c'est-à-dire le discours du narrateur et en caractères romains dans le récit métadiégétique, celui du ou des personnages.

Quand il fait la lecture des romans de notre corpus, le lecteur doit s'arrêter sur ces passages « étrangers » au texte, à cette polyphonie linguistique mais aussi à sa signification. Ils constituent une preuve flagrante de l'utilisation particulière de la matière graphique par le romancier et de sa volonté de faire du lecteur non plus un consommateur passif, mais un partenaire créateur ou re-créateur parce qu' :

un texte, d'une façon plus manifeste que tout autre message, requiert des mouvements coopératifs actifs et conscients de la part du lecteur.<sup>84</sup>

Faire participer le lecteur est d'ailleurs une des priorités du nouveau roman en général. En effet,

la rénovation du roman doit se fonder sur un élargissement des genres littéraires, un travail sur la forme, la participation et l'instauration de nouvelles relations au monde.<sup>85</sup>

et,

au lieu de favoriser l'évasion du lecteur de la grisaille quotidienne, le narrateur le plonge, au contraire, dans les fièvres du présent et l'invite à participer au « débat » qu'il ouvre dans le miroir textuel.<sup>86</sup>

C'est également une preuve que la narration n'est pas assurée par un seul narrateur. Tantôt, la narration se fait à la première personne, tantôt à la troisième. Une lecture linéaire est donc impossible. Le lecteur est obligé de suivre le récit dans tous les méandres de cette narration multiple en étant conscient que « *les romanciers de la seconde génération* »<sup>87</sup>, déjà avant Pius Ngandu Nkashama, voulaient rompre avec la tradition réaliste et cherchaient un renouvellement non seulement dans les thèmes, mais aussi dans le style ou la narration en évitant surtout la linéarité des récits, l'enfermement dans la grammaire ou la syntaxe scolaire. En outre, les réalités ne sont pas toujours les mêmes, car :

à des réalités différentes correspondent des formes de récits différentes. Or, il est clair que le monde dans lequel nous évoluons se transforme avec une grande rapidité. Les techniques traditionnelles du récit sont incapables d'intégrer tous les nouveaux rapports ainsi survenus.<sup>88</sup>

Il est aussi clair que :

les crises créent [...] des conditions et des conditionnements de l'ambiance, des conditionnements affectifs et intellectuels : des frustrations, des insatisfactions, des agressivités, des violences, des insoumissions, des

---

<sup>84</sup> Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 62

<sup>85</sup> Dabla, Sewanou, *op. cit.*, p. 223

<sup>86</sup> Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 1995, Collection « Critiques Littéraires », p. 64

<sup>87</sup> Dabla, Sewanou, *op. cit.*

<sup>88</sup> Butor, Michel, *op.cit.*, p. 70

traumatismes qui créent les conditions de l'écriture de la rupture, de la fêlure, de l'infidélité à la solidarité avec les normes littéraires léguées par la tradition. A conditionnement nouveau nouvelle écriture et nouveau lecteur<sup>89</sup>.

Les innovations ainsi relevées concernent l'aspect matériel des romans mais ce renouvellement s'accompagne, au niveau du texte, de structures grammaticales ou syntaxiques peu habituelles.

## I.2.L'éclatement des structures

Un « état second » semble caractériser la plupart des protagonistes des romans du corpus et c'est précisément à ce moment que leurs productions verbales sont les plus abondantes. Or,

la spécificité de chaque expérience que les romanciers restituent exige le recours à une écriture en adéquation avec la situation qui fonde la trame du récit et des stratégies discursives à déployer.<sup>90</sup>

ce qui explique, au niveau structurel, « *la mise en forme de langages multiples* »<sup>91</sup>.

Après avoir retrouvé Sanga déjà morte au Centre neuropsychiatrique et assisté à l'incendie de ce centre, Josiane ramène l'enfant mort-né de Sanga à qui elle était liée par un pacte de sang. Et pourtant, elle s'adresse à Sanga et à *leur* enfant comme s'ils vivaient encore et qu'ils répondaient à ses gestes et paroles. Elle est tellement affectée que son discours en porte les traces :

Sanga, tu vois ! Quand je te disais que nos ventres sont gonflés de la mer vaste. Et que l'enfant que nous accoucherons, toi et moi ensemble, du même souffle, sera comme le soleil répandu ! [...]. Et de l'autre côté... Mais qu'est-ce qu'il y a de l'autre côté ? Des étoiles ? Ah, oui ! Des étoiles [...]. Tout autour de nos têtes, Sanga. Le diamant de notre terre [...]. Ah ! friponne de Sanga ! Des couronnes d'étoiles ! Avec des brassées de roses, des paniers entiers ! Des corbeilles de fleurs. Maintenant, Sanga, notre fils est là [...]. Tu l'as gardé des mois entiers [...]. Et moi, je le garderai jusqu'à l'éternité. (*Le pacte de sang*, p. 334)

Éloigné des autres et livré à lui-même, le prisonnier narrateur de *La mort faite homme* se joue de sa solitude en s'inventant des dialogues avec un passé qui n'est plus, des personnages entraperçus dans le souvenir d'une vie peuplée de déchirures et de déraison. La prison devient pour

<sup>89</sup> Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques littéraires », 1994, pp. 28-29

<sup>90</sup> Paré, Joseph, *Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997, p. 45

<sup>91</sup> *Ibid.*

lui le lieu de rencontre avec lui-même et le récit le seul palliatif à ce besoin irrésistible de dire, « *car il n'y a pas de véritable catharsis en dehors de la vertu exorcisante du mot* »<sup>92</sup> :

La solitude me pèse. Je noterai jour par jour mes souvenirs. Afin de me sauver de la déperdition. De l'éparpillement de mes ossements rongés de souffrance. (*La mort faite homme*, p. 18)

Yakouta est en état d'impuissance : « *elle pense qu'elle n'a jamais eu des années d'âge. Elle trotte encore, elle se traîne à quatre pattes, parce qu'elle n'a encore jamais marché à la force des mollets et des tendons des pieds* »<sup>93</sup>, parce que « *paralysée des jambes et des bras, elle n'a jamais retrouvé la parole* »<sup>94</sup>. Ce handicap constitue un manque, ce qui crée un désir chez elle de pouvoir se servir librement de ses membres. La modalité volitive (le vouloir) est très développée :

Si je pouvais marcher, et marcher encore, je ne sais pas jusqu'où j'irais avec mes pieds [...]. Je m'appelle Yakouta, mais mon nom n'a jamais fait trembler les anfractuosités des montagnes. (*Yakouta*, p. 37)

Khédamawit Yemane s'engage dans la « Zametchia » parce qu'il avait compris le message de tous ces cadavres qui bouchaient les voies de passage :

Sur toute la chaussée, des rigoles. Des corps inertes [...]. Ils se multipliaient comme fermentés par la mort. Par le levain de la mort [...]. Des mains ouvertes semblaient prêtes à recueillir la paix [...]. Elles suppliaient silencieusement :

Qui que vous soyez, aidez-vous ! Secourez-nous de la mort, surtout de l'ignominie. Ne dispersez pas au vent notre mémoire. Ou bien transformez-vous et soyez de la même mort que nous ! (*Un jour de grand soleil...*, p. 93)

Les personnages évoluent dans un univers éclaté et ils en sont affectés. Il est tout à fait compréhensible que leurs productions narratives soient moins normales. En effet :

au désordre d'un univers chaotique correspond un récit affecté d'accidents divers. [...] On constate des ruptures dans la logique des comportements ou des situations ; ou encore la suppression quasi-totale de l'action [...], ce qui donne un récit stagnant, obsédante méditation sur un être qui s'engluie lentement, dans le silence [...]. Ou au contraire l'action s'évapore dans un délire vécu/rêvé qui devient discours surréaliste, allégorie parfaite d'événements non racontables. [...] le texte lui-même en devient presque inintelligible, en dehors du fait qu'il

<sup>92</sup> Bokiba, André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 233

<sup>93</sup> *Yakouta*, p.33

<sup>94</sup> *Ibid.*, p.13

symbolise intégralement cette société éclatée, et qu'il constitue dans l'imaginaire la seule réalité opposable à l'absurdité d'un discours devenu vide [...].<sup>95</sup>

Ainsi, lorsque le devin purifie Elizabeth Adâné par l'eau, la scène revêt un caractère solennel et tout a changé chez elle : « *La danse de l'eau l'a transformée* ». Le narrateur rapporte fidèlement les sentiments ou les visions du personnage :

Une ligne bleutée de lumières mates. Il fallait préparer le coq du sacrifice. Danser et danser encore jusqu'à ce que la clarté se soit dispersée dans le firmament. Sénami rendue à la vie. Sénami souriante dans la mort vaincue. Des senteurs bienheureuses. De l'essence de rose. Des pétales de jasmin, du musc, de l'ambre. Toutes les herbes de parfum, au cœur de la saison. (*Un jour de grand soleil...*, p. 303)

Avec de tels énoncés, nous avons affaire à des phrases agrammaticales, sans verbes mais dont on peut saisir facilement le sens. Pour la deuxième et la troisième phrase, il suffit de remplacer le point par une virgule. Pour les quatre dernières phrases, elles réfèrent aux « *herbes de parfum* », ces fleurs qui dégagent une odeur agréable.

L'agrammaticalité apparaît également dans les passages suivants dont le sens se laisse pourtant déchiffrer soit en supprimant la ponctuation forte, soit en la remplaçant par la virgule :

Elle reconnaît les noms de ses enfants, Senga et Mwa Mukalenga [...]. Car naguère, elle s'est appelée Yimène. Dans une vie antérieure, au loin d'une existence parallèle, au milieu de son Empire. L'empire des ombres vivantes. A travers les ellipses de la mort totale, la Reine des terres vastes [...]. Et beaucoup d'autres encore, qui naissent dans l'ombrage. La griffe et sa blessure, la cicatrice et sa meurtrissure. La cendre et la braise. (*Yakouta*, p. 139)

Incroyable ce que peut être ma vie d'errance et de vagabondage. Ma triste vie de souffrance inassouvie. [...] Tous ceux que j'aimais sont morts. De maladie, de souffrance. De poésie surtout. La poésie de la misère. (*La malédiction*, pp. 107-109)

Josiane respecte parfois les lois syntaxiques mais elle enfreint le schéma de la communication qui implique un face-à-face émetteur/récepteur quand elle se parle croyant s'adresser à l'enfant de Sanga :

---

<sup>95</sup> Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine. Histoire littéraire de la francophonie*, Paris, Karthala-AUF, 2001, Collection « Universités francophones », p. 273

Tu resteras en moi la force éternelle de la paix. Oh ! Combien j'éprouve dans mon cœur, cette fraîcheur de la paix ! [...] Enfant de mon Sang. Fils béni de mon Saint-Sang ! Fils de ma chair ! [...] Viens, mon enfant. Viens ; mon Amour. Viens... (*Le pacte de sang*, p. 333)

Elle ne respecte pas le cadre communicatif<sup>96</sup> « qui englobe entre autres les aspects contextuels d'une interaction verbale (cadre spatio-temporel, but, participants) »<sup>97</sup>. Il n'est pas non plus respecté lorsque le narrateur rapporte les pensées intérieures de Maman Bosumbe comme s'il s'agissait d'un véritable dialogue. En effet, avec la mort de Marzeng, son amant, Maman Bosumbe se rend compte qu'elle n'est plus dans les faveurs du clan des seigneurs de la forêt :

Marzeng n'était pas n'importe qui pour elle. Le marché des fruits et des poulets passait par lui, exclusivement. Sa mort désorganisait tout le système, et elle n'était pas informée des nouvelles dispositions. Et puis, ne le savaient-ils pas ? [...] Non ! Elle avait déjà consenti à trop de sacrifices. Le cœur lui avait serré au cimetière. Elle ne voulait pas s'avouer la souffrance. Mais, comment lutter contre le clan ? Contre la confrérie, sans s'enfoncer soi-même dans le sable mouvant ? L'engrenage était inextricable. Le guêpier trop ignoble. (*Le pacte de sang*, pp. 245-246)

Les « infractions syntaxiques » sont plus flagrantes dans *La mort faite homme* qui présente des écarts lexicaux, grammaticaux, syntaxiques ou sémantiques presque à chaque page. Le texte 19 de la seconde partie s'étend sur trois pages et plus d'une page ne comporte aucune ponctuation si ce n'est qu'à la fin :

Brillant plaidoyer meeting plaidoyer en faveur de la démentité [...] pour que triomphe ce qui doit triompher dans la philosophie et dans son sens propre un document historique à verser à l'histoire du pays un tête-à-tête enjeu capital dans une période capitale [...] la détermination de poursuivre avec loyauté l'envoyé de dieu le sauveur jusqu'à la victoire

dignité des valeurs tantantiques authentique. (*La mort faite homme*, pp. 180-182)

Pour comprendre un tel passage - qui est loin de constituer une exception dans les romans de Nkashama -, le lecteur est soumis à un autre exercice, celui du déchiffrement du sens en plaçant correctement la ponctuation en fonction de sa participation à la construction et à l'édification progressive du sens du texte. En effet,

le destinataire est toujours postulé comme l'opérateur [...] capable d'ouvrir le dictionnaire à chaque mot qu'il rencontre et de recourir à une série de règles syntaxiques préexistantes pour reconnaître la fonction réciproque des termes dans le contexte de la phrase.<sup>98</sup>

<sup>96</sup> Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, tome I, Paris, Armand Colin, 1990

<sup>97</sup> Berthelot, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan/ HER, 2001, p. 4

<sup>98</sup> Eco, Umberto, *op. cit.*, p. 61

Le texte 51 de la même partie comporte, quant à lui, la ponctuation mais il n'en est pas moins inintelligible :

Grâce au dynamisme, à la perspicacité, à la clairvoyance, à l'intelligence, à la bravoure, au courage, au savoir-faire, [...] à l'amour, à la passion, à la justice incontestable...

Du principe, du prodige [...], du dynamique, du perspicace, du clairvoyant, de l'intelligent, du brave, du courageux, du compétent [...], de l'amoureux, du passionné, du juste incontestable...

Grâce au dynamisme, à la perspicacité [...], au constant dévouement, à la... (*La mort faite homme*, pp. 253-254)

Pour le prisonnier, les unités habituellement génératrices de sens ne suffisent plus ou ne peuvent plus rendre convenablement le sens dans l'univers chaotique de la prison. En outre, cloîtré dans sa cellule, il se soucie moins des normes.

Par conséquent, la production narrative dans un monde chaotique ne peut relever que d'une esthétique de la rupture. La folie du personnage narrateur s'affiche également à la surface du texte si bien que Tcheuyap parle de texte fou pour faire allusion à la destruction des unités de sens dans *La mort faite homme*.

C'est particulièrement dans l'avant-dernier texte du roman que les unités sémantiques sont les plus déconstruites. Parallèlement, c'est le même passage qui correspond au moment de suprême démente et au point culminant de la réussite narrative. Le prisonnier peut alors crier sa liberté :

[...] La rédemption. La délivrance. La vraie amnistie. Tu m'entends ? La vraie amnistie. La liberté. Mon amour !

Je n'ai. Que faire. Mon amour. Ma fille. De la leur. Je n'ai. Que faire. De leur amnistie. Je n'ai. Que faire. De leur. Soleil. [...] Je. Te. T'ai. Me. A. Mi. De. Juin. De. Sang. De. Feu. Les. Zyeux. Tes. Zyeux [...]. A. Mour. Mi. Mian. Za. Za. Za. Za... (*La mort faite homme*, pp. 255-256)

Il en est de même de Muanza, le « *filz de la tribu* » quand il retrouve la mémoire grâce à Nsamba, la fille du chef du village et qu'il lui raconte comment toute sa famille a été tuée. Le récit restitue non seulement les faits, mais aussi l'effet qu'ils ont produits sur le seul rescapé de sa famille, avec l'image obsédante du bras qui frappe. Cette image marque de son sceau et Muanza et la structure des phrases. L'emploi du présent rend l'image encore plus saisissante et l'événement plus tragique, comme si Muanza le vivait toujours au moment où il en parle :

Puis, ô Nsamba wanyi, le moment horrible ! [...] Tout ce qui s'est fixé désormais dans mes yeux : le bras, la main qui tient la machette. Le bras qui se lève, qui descend, qui frappe deux fois, trois fois, qui frappe sur mon père. Qui frappe, deux fois, trois fois, sur son corps, sur sa vie. Qui frappe sur mon âme, sur mon enfance, sur ma jeunesse, qui frappe sur toutes mes visions, sur tous mes rêves. Qui frappe, très fort. Qui frappe dans mon sang. Qui frappe, ce bras qui ne cessera jamais de frapper, deux fois, trois fois, sur tous les rêves que feront mes yeux,



qui me frapperont par delà toutes les morts que je pourrai subir, qui me frapperont au-delà de la mort. (*Le fils de la tribu*, pp. 134-135)

D'une manière générale, nous avons des personnages qui sont dans un état qui ne permet ou ne favorise pas la lucidité ou qui se prête au déploiement de la parole, le récit étant, dans ce cas, une transcription fidèle du discours avec toutes les marques affectives du sujet.

Cet état peut être considéré comme un passage obligé ou une étape qualifiante au terme de laquelle le personnage acquiert la force suffisante qui lui permet d'atteindre toute sa plénitude.

*Des mangroves en terre haute* apparaît comme un voyage symbolique de Ayoub, « l'enfant prodigue » et d'Aneidia. Au début, Ayoub :

se sentait nul. Anéanti en lui-même [...]. De le percevoir ainsi, de le sentir aussi profondément dans la chair, le réduisait à la révolte contre lui-même. (*Des mangroves en terre haute*, p. 16)

C'est à la fin du voyage, avec toutes ses péripéties, qu'Ayoub se sent épanoui et apaisé :

L'Amour, la Mort. Les deux s'étaient réconciliés d'une manière irréductible. Ayoub s'était laissé intégrer dans l'unité supérieure de l'Éternité. Il avait atteint enfin le pays des mangroves en terre haute. (*Des mangroves en terre haute*, p. 95)

De même, animée par la volonté d'agir, et surtout après avoir anéanti le roi-empoisonneur :

Yakouta a marché ! Ses jambes solides se sont plantées dans la pierre dure. Miracle, merveille. Elle a été guérie de la solitude [...]. Elle frappe le sol de ses jambes, de ses pieds, de son corps. (*Yakouta*, p. 150)

Le prisonnier narrateur échappe à la solitude par la mort :

La mort s'est faite notre puissance. Car la mort nous a fait des hommes. Et la mort s'est faite homme [...]. Notre mort : la mort faite homme. (*La mort faite homme*, p. 257)

Josiane est également dans une situation de manque : elle n'a plus d'attache après la disparition de Sanga. En effet :

tant que la bécasse blessée plane autour du marigot, ses pattes ont la force de la porter dans les airs. Mais dès qu'elle s'écarte de la source nourricière, elle ne devient rien d'autre qu'une proie pour les rapaces. Josiane se devait de rester attachée à la source. Il fallait retrouver Sanga [...]. (*Le pacte de sang*, p. 29)

Au terme de ses recherches, Josiane peut mourir dans la joie et la plénitude :

Josiane essaya encore une fois de danser, de soulever ses pieds [...]. La terre spongieuse craqua [...]. Elle l'engloutit si doucement, si tendrement, qu'elle plongea sans un cri. Elle tenait toujours serré contre elle l'enfant de Sanga.

Elle continuait à chanter le cantique de la promesse, et du pacte de sang. (*Le pacte de sang*, p. 337)

Le dernier texte de *La mort faite homme* correspond à l'accomplissement des rêves du prisonnier et à sa victoire. Il avait voulu être médecin et sauver des vies grâce à la science. Maintenant, tout lui paraît possible car la mort lui a permis d'échapper à l'anéantissement en engendrant Mianza pour se prolonger jusqu'à l'éternité :

L'odeur forte de l'alcool brûlant, l'acide qui étouffe. L'iode [...]. Mianza ! L'hôpital [...]. Mes mains guérissent, Mianza. Elles opèrent des miracles [...]. Sur le même lit où je t'avais expulsée de mon ventre. Victoire ! Notre victoire illuminée [...]. Le Médecin de tout l'univers. J'ai sauvé l'humanité du déluge. Paré la science de l'immortalité [...]. Prolonge mon hurlement, Mianza [...]. (*La mort faite homme*, pp. 256-257)

Vouloir échapper à l'anéantissement est le propre de l'homme en général et pas seulement de ceux qui sont enfermés. En effet,

l'imaginaire humain se transcrit en une sorte d'œuvre monumentale [...] et qui signifierait à son terme l'immortalité de l'Homme, réalisant par là la résurrection des morts en une splendeur éternelle.<sup>99</sup>

C'est probablement la raison de l'allusion fréquente dans les romans de Nkashama à tous ceux qui sont déjà morts dans la lutte pour la liberté, ceux-là qui ont vaincu la peur et qui sont considérés comme des étoiles éparpillées dans le firmament et qui illumineraient la terre d'un soleil nouveau. C'est donc un combat permanent dès lors qu'à des tyrans sanguinaires semblent succéder d'autres encore plus sanguinaires et que finalement les combattants pour la liberté :

se réengendreraient indéfiniment dans l'horreur de la guerre. Leur naissance pour des années qui seraient faites dans la terreur et qui allaient devenir plus terribles encore pour les yeux des humains. (*Un jour de grand soleil...*, p. 438)

Mais l'important est de lutter et vaincre, sinon l'opresseur, du moins la peur. Ainsi, lorsque Yakouta avait tué le tyran,

elle s'était délivrée de la terreur, et désormais, elle règne sur toutes les Montagnes de l'Est. Jusqu'aux confins de la terre. (*Yakouta*, p. 151)

De même, pour Mianza narrateur :

La mort s'est faite notre puissance. Car la mort nous a fait des hommes [...]. Ne crains plus rien. (*La mort faite homme*, p. 257)

La même satisfaction anime Sadio Mobali à la fin du roman :

---

<sup>99</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Etude sur le roman et les littératures contemporaines*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques Littéraires », 1997, p. 23

Maintenant que les tyrans qui avaient torturé son Peuple avaient été dépecés et réduits en cendres, il sentait en lui un souffle véhément qui le soulevait, jusqu'à atteindre les cimes les plus élevées des montagnes. Il avait lutté contre les dictateurs sanguinaires. Il avait vaincu les monstres. De la pourriture. Il avait piétiné à ses pieds enragés leurs cadavres difformes. Il pouvait maintenant invoquer les étoiles. [...] Sa Liberté, et pour l'éternité. (*Le doyen Marri*, pp. 198-199)

En toute logique, avec des personnages anormaux ou marginaux dont rien n'est prévisible, leurs productions narratives restent imprévisibles. Comme pour éviter tout regard extérieur sur leurs sentiments, certains refusent même le statut de héros, ce qui empêche toute généralisation de leur cas :

Mon sort ne présage pas celui des multitudes. Je me sens si las. Si incapable de désincarnation. Incapable de me substituer aux masses abruties. Bêtement consentantes. Moi qui me résigne à la dégénérescence. A la mort. A la nuit. (*La mort faite homme*, p. 221)

On ne peut donc prévoir ni leurs comportements, ni la forme de leur dire qui s'adapte aux différentes étapes du raisonnement. L'absence ou le déplacement de la ponctuation, les reprises de passages entiers ou les autres particularités de structures, tous ces écarts participent d'une esthétique de l'auteur dont « *la seule constante semble être l'aversion réelle pour le récit strictement linéaire* »<sup>100</sup> et qui n'est pas sans rappeler le mouvement spiraliste<sup>101</sup>. Le choix du terme spiralisme n'est pas fortuit. Pour ses fondateurs, il en est fait usage pour sa connotation et :

à cause des tours, des cercles, des boucles, des zigzags, des entortillements qui semblent affecter le mouvement général de la vie et que devraient saisir plus ou moins la littérature et l'art.<sup>102</sup>

Aussi, au niveau des actions, l'auteur fait-il en sorte que le lecteur ne soit pas toujours devant des faits qui se suivent chronologiquement ou qui ont des liens logiques explicites entre eux car la loi semble la triple complexité identifiée par Ngal à propos des romans des « *écrivains de la seconde génération* » : « *complexité de l'intrigue, complexité du personnage, complexité de son support linguistique* »<sup>103</sup>.

<sup>100</sup> Tcheuyap, Alexie, *Esthétique et folie dans l'oeuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, p. 79

<sup>101</sup> Le spiralisme est un mouvement littéraire créé par les écrivains René Philoctète, Frankétienne et Jean-Claude Figolé et qui se présente comme un refus des modèles littéraires occidentaux et une recherche formelle adaptée aux conditions particulières de la production littéraire en Haïti. Voir Bernard, Philippe, *Rêve et littérature romanesque en Haïti. De Jacques Roumain au mouvement spiraliste*, Paris, L'Harmattan, 2003

<sup>102</sup> Chevrier, Jacques, *Le lecteur d'Afriques*, Paris, Champion, 2005, p. 464

<sup>103</sup> Ngal, Georges, *op.cit.*, p. 89

Par ailleurs, dans des sociétés disloquées comme celles que décrivent les romans de notre corpus, il n'est pas facile de représenter un univers ordonné car il y a généralement « *homologie entre les structures du texte et les structures mentales du groupe social auquel l'auteur appartient* »<sup>104</sup>. C'est aussi le constat de Kesteloot pour qui on ne peut « *écrire le chaos africain* »<sup>105</sup> que par des « *récits-catastrophes* »<sup>106</sup> que révèlent déjà les nombreuses anomalies typographiques, grammaticales ou syntaxiques des romans de notre corpus.

---

<sup>104</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 96

<sup>105</sup> Kesteloot, Lilyan, *op. cit.*, p. 271

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 270

## CHAPITRE II : Une narration hachée

Par narration, nous entendons « *l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place* »<sup>107</sup>. Cet acte prend en charge les choix techniques comme le type de narrateur mis en scène ou l'ordre dans lequel l'histoire est racontée. Pour Vincent Jouve, « *la narration est le geste fondateur du récit qui décide de la façon dont l'histoire est racontée* »<sup>108</sup> et son étude « *consiste à identifier le statut du narrateur et les fonctions qu'il assume dans un récit donné* »<sup>109</sup>. Jacques Bres la définit comme « *l'acte linguistique par lequel le narrateur réinscrit son agir [...] dans l'orientation temporelle dont se construit son sujet* »<sup>110</sup>. Il ressort de toutes ces définitions que l'étude de la narration dans une œuvre implique celle du statut du narrateur, c'est-à-dire qu'il faut s'interroger sur la relation de celui-ci par rapport à l'histoire qu'il raconte en tant que personnage ou simple rapporteur.

Dans le but d'élucider la « *folie textuelle* » dans les romans de Pius Ngandu Nkashama, ce chapitre s'attachera à démontrer que le prolongement des structures de surface aboutit à l'étude des morceaux de narration, poèmes et divers autres de textes les constituant. Il sera question de voir comment la narration est loin d'être linéaire, continue ou uniforme.

Ce manque d'uniformité peut paraître d'emblée logique d'autant plus que les fragments de textes datent d'époques différentes ou appartiennent à diverses instances narratives. Mais, même à l'intérieur d'un texte : la relation du narrateur à l'histoire ou aux histoires qu'il raconte n'est pas constante. On observe une grande mobilité narrative, ce qui ne permettrait pas une relation des faits en continu.

---

<sup>107</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, Coll. « Poétique », 1972, p. 72

<sup>108</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 23

<sup>109</sup> Ibid.

<sup>110</sup> Bres, Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, Collection « Champs Linguistiques », 1994, p. 69

## II.1. Une narration en relais

La narratologie distingue deux grands modes narratifs, c'est-à-dire deux façons dont l'histoire peut être racontée dans un roman : la mimésis et la diégésis. Dans le mode diégétique,

le narrateur parle en son nom ou, au moins, ne dissimule pas les signes de sa présence. Le lecteur sait que l'histoire est racontée, médiée par un ou plusieurs narrateurs, par une ou plusieurs consciences.<sup>111</sup>

tandis que dans le mode mimétique,

l'histoire paraît se raconter elle-même, sans médiation, sans narrateur apparent. On est dans le règne du montrer qui renvoie [...] plus au théâtre, au drame, à certains romans dialogués [...].<sup>112</sup>

Autrement dit, « *la mimésis se défini[t] par un maximum d'information et un minimum d'informateur, la diégésis par le rapport inverse* »<sup>113</sup>.

Toutefois, l'histoire est toujours narrée par quelqu'un. En effet, « *le narrateur peut fort bien ne jamais dire je, s'interdire d'intervenir dans le récit, c'est lui qui en dispose les épisodes, et en règle les modalités* »<sup>114</sup>. Il est un « *dieu caché* ». Ce qui explique pourtant la distinction reprise par Reuter, c'est que le narrateur est masqué dans un cas et que dans l'autre il fait croire au lecteur la présence immédiate de la fiction.

En outre, il convient de souligner que les deux façons de raconter ne s'excluent pas. Ils se retrouvent le plus souvent dans un même texte.

En ce qui concerne les romans de Ngandu Nkashama que nous étudions, il n'est pas aisé de les faire entrer dans l'une ou l'autre des deux catégories. Ainsi, même si la narration dans *Le pacte de sang* est, d'une manière générale, assurée par un narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire absent des histoires qu'il raconte, il n'est pas rare qu'il commette des intrusions dans le texte, confondant son point de vue avec celui ou ceux des personnages :

Oui, il était grand, Marzeng ! Lui seul qu'un vent fort pouvait désormais mener en deuil, lui le Prince, le Vénéral ! Il était certainement le plus grand, lui qui avait planté dans sa cour royale des arbres impérissables : le likimba, la mosaka. Tous, des symboles du pouvoir, et de l'immortalité. Et sa mort n'était pas tissée de la main des hommes.

<sup>111</sup> Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan/HER, 2000, p. 61

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 187

<sup>114</sup> Raimond, Michel, *op. cit.*, p. 117

Ah non ! Mais quel destin avait donc emporté Marzeng ? Marzeng le Grand, le Magnifique, le Glorieux ! (*Le pacte de sang*, p. 13)

Des fois, il cède son rôle à un ou plusieurs personnages qui se relaient, un peu comme pour créer un contact direct entre le lecteur et le personnage qui dévoile ses sentiments. Dans le dernier chapitre du *Pacte de sang*, il s'efface devant Josiane et laisse le lecteur apprécier lui-même la démenche dans laquelle elle sombre quand elle parle à Sanga ou à son enfant alors que tous les deux sont morts :

Josiane était descendue vers la rivière, en chantant toujours sa berceuse. Elle parlait à l'enfant, le caressant du bout de ses doigts.

– Je vais te ramener sur les rivages de notre bonheur. Tu resteras en moi, la force éternelle de la paix. Oh ! Combien j'éprouve dans mon cœur, cette fraîcheur de la paix ! Surtout maintenant que je me vois dans ton regard. Enfant de mon Sang. Fils béni de mon Saint-Sang ! [...]

Sanga, tu vois ! Quand je te disais [...] que l'enfant que nous accoucherons, toi et moi ensemble, du même souffle, sera comme le soleil répandu sur la mer ! Tu ne voulais pas me croire. [...] (*Le pacte de sang*, pp. 333-337)

Il en est de même pour le narrateur du *Fils de la tribu* ou de *Un jour de grand soleil...* qui, par moments, abandonne son poste d'observateur-rapporteur pour plonger - et le lecteur avec lui - dans le for intérieur du jeune homme qui ne sait plus rien de lui ou de Khédamawit Yemane :

Les oiseaux volent en troupes serrées au-dessus de sa tête. D'autres criaillent, planent et sautent vers les nuages, vers l'infini, ignorant sa solitude. Mais que pouvait-il bien attendre de cette brousse toute occupée à se parer pour accueillir le jour nouveau ? Aucune voix ne viendra l'appeler. Aucun cri ne viendra le troubler dans sa rêverie. Il essaie en vain de solliciter en lui un murmure, un chuchotement. [...] Aucun de ses efforts ne réussit à déchirer le voile qui l'enveloppe, à percer sa nuit intérieure, à lui révéler son moi perdu dans les ténèbres denses de la dernière nuit. (*Le fils de la tribu*, p. 20)

Petite fille aimée ! Et voici Khédamawit Yemane, las, subjugué par ses sens étourdis. Des voix lui parlent dans sa poitrine. Khédamawit Yemane, c'est comme si tu avais été rompu sur les entailles du jour. Quelque chose de lourd et d'indécent. Tu avais éprouvé une grande tristesse. C'était vrai, tu avais vraiment de la peine. (*Un jour de grand soleil...*, p. 203)

Le narrateur de *Étoiles écrasées* ne se comporte pas différemment. Ainsi, alors qu'il avait adopté le point de vue de Kaweta, il change et exprime un jugement :

Que voulaient-ils enfin, ces ouvriers minés de leucémies précoces, rongés dans leurs bronches par des gaz carboniques ? Ils continueront à cracher dans le sang des viandes pourries, des poumons corrodés de soufre. Ils

souffriront de vertiges incessants, de sensations d'oppression dans la poitrine, de lourdeurs dans le dos chaque fois qu'ils se pencheront en avant. Alors, ils désirent la paix. Un peu de répit. Quelques moments de tranquillité et de quiétude. Pouvoir s'allonger sur des grabats moins pénibles. (p. 107)

Le plus souvent, le glissement d'un point de vue à un autre se fait de façon très subtile. Parfois, seuls les termes exprimant le jugement ou les sentiments servent d'indices à l'intérieur d'un passage qui a tout d'une narration neutre<sup>115</sup>. Le point de vue adopté est celui des Balabat qui se battent pour que rien ne vienne changer l'ordre séculaire du monde :

Les Zamatchs avaient tout détruit sur leur passage. Ils étaient pris d'une frénésie animale. Ils avaient renversé des vases en bronze massif, des écailles précieuses en ivoire ciselé. Ils avaient cassé le socle du tabernacle d'où scintillaient des pilastres en chêne noir et acajou. Ils avaient saccagé la demeure des dieux. La **profanation**, l'**anathème**. [...] **Seuls**, ils [les Balabat] avaient le droit de regarder la statue de leurs yeux et de sentir en eux l'esprit de l'immortalité les envahir la nuit de la procession rituelle. [...] Des **gosses impubères**, encore **profanes**, **se permettaient** de piétiner le symbole et ils portaient **leurs mains blasphématoires** sur les officiants du culte de l'immortalité. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 315-316)

On le voit, le narrateur ne reste pas extérieur à la scène et aux protagonistes de l'histoire. De même, plusieurs voix narratives s'entrecroisent dans le texte, ce qui confirme notre hypothèse que les particularités typographiques ont une signification profonde. En effet, nous pouvons dire avec Florence Paravy que :

mise en page et typographie reflètent [...] les variations multiples du texte au niveau thématique, temporel, énonciatif et fictionnel.<sup>116</sup>

Nous constatons donc que le récit qui s'offre au lecteur est un récit éclaté aux multiples rebondissements, ce qui fait que l'histoire n'est pas linéaire du début à la fin alors que :

quand on aborde un texte romanesque normal, on s'attend à la relation d'un fait ou d'un sentiment. La progression du fil narratif devrait constituer des réponses et des explications à divers phénomènes. Bref, une cohésion syntaxique sous-tend une parfaite cohérence sémantique<sup>117</sup>.

<sup>115</sup> Nous mettons ces termes en gras dans la citation

<sup>116</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 102

<sup>117</sup> Tcheuyap, Alexie, *Esthétique et folie dans l'oeuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, p. 74



De même, selon les règles de l'art classique,

l'intrigue ne pouvait être que comme une forme aisément lisible [...] reposant sur une liaison causale facile à identifier entre le nœud et le dénouement, bref comme une forme où les épisodes seraient clairement tenus en respect par la configuration.<sup>118</sup>

Or, comme le constate Ngal,

le principe de l'intrigue unique et simple semble avoir vécu. L'intrigue se complexifie : plusieurs histoires en effet sont racontées au lieu d'une seule et même histoire linéaire du début à la fin.<sup>119</sup>

ce qui confère une certaine densité et une grande épaisseur aux textes romanesques par rapport aux textes à intrigue unique et simple.

Coussy estime cette situation tout à fait normale dans la mesure où les écrivains africains ont déjà divorcé d'avec ce qu'elle appelle le moule de la narratologie académique. Cette liberté prise par rapport à cet académisme a pour conséquence, dans les récits, que :

les licences abondent, les narrateurs foisonnent, des histoires parallèles se greffent sur la principale, des contradictions se multiplient, des prophéties surgissent, des flash-back s'intercalent partout...<sup>120</sup>

En plus des paroles citées des personnages présents dans le roman, nous avons des voix actualisées par le récit et appartenant à des personnages absents :

La musique de Zaïko geignait :

Pasi o pasi ! Pasi na motema

ndenge osali nga chérie, napesi yo merci

ndenge osali nga chérie, napesi yo merci

miso evimbi nga na kolela

[...]

Kuiti, Kuiti ! Kuiti epesi nga vertige !

Kuiti o kuiti ! Kuiti e bouger nga bongo ! (*Le pacte de sang*, p. 220)

<sup>118</sup> Ricoeur, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1984, p. 19

<sup>119</sup> Ngal, Georges, *op. cit.*, p. 89

<sup>120</sup> Coussy, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, Collection « Lettres du Sud », 2000, p. 163

Nous le constatons également avec la voix d'un compagnon de guerre de Mambeti qui lui murmure :

Tu m'incarnes, Mboyo Jenipe. Tu es le soleil et tu revivifies les racines de l'arbre [...]. Tu es là, Mboyo Jenipe. Je t'ai conféré un nom. Tu m'as donné la main. Nous ne serons plus jamais deux mais un. Une seule bouche, une seule voix. (*Le pacte de sang*, p. 97)

Le roman regorge aussi de rumeurs surtout à l'occasion des funérailles de Marzeng :

Sa femme s'était frappé la poitrine des deux mains [...]. Mais elle n'avait pas pleuré. Et les rumeurs s'amplifiaient : la sorcière, la diablesse ! Elle aurait mis le feu, elle-même, au corps déchiqueté de son mari, si quelqu'un le lui avait demandé. Mais peut-elle seulement attendre que quelqu'un le lui demande ? Qui n'avait pas vu que cette mort inopinée, c'était son œuvre ? (*Le pacte de sang*, p. 10)

Par ailleurs, il est traversé par la voix de la sagesse populaire :

tant que la bécasse blessée plane autour du marigot, ses pattes ont la force de la porter dans les airs. Mais dès qu'elle s'écarte de la source nourricière, elle ne devient rien d'autre qu'une proie pour les rapaces. (*Le pacte de sang*, p. 29)

L'attachement à ses origines, à sa terre et le respect de la loi du clan revêtent une grande importance. C'est ce qui explique toutes les inquiétudes de Khédamawit Yemane par rapport à l'amour qu'il porte à sa future épouse :

Son Père avait aimé, mais il ne pouvait pas épouser cette étrangère. La loi du clan le lui proscrivait. Il comprenait le sens de ces épousailles impossibles à réaliser avec une inconnue, une mécréante. Il en revenait à lui-même. La loi risquait de s'appliquer à son propre destin avec Elizabet Adâné. Était-ce pour cette raison que Mère Soraya lui avait fait lire les confidences sur la vie passée de son Père ? (*Un jour de grand soleil...*, p. 122)

Dès les premières lignes de *La mort faite homme*, on est en présence d'un narrateur qui se détache du récit par l'emploi de la troisième personne :

Ils passent en silence [...]. Ils forment une longue file. La longue file des condamnés [...]. Ils traînent leur jeunesse enchaînée [...]. Ils ont osé parler haut. Ils ont parlé juste. Ils ont parlé libre. (*La mort faite homme*, p. 9)

La première impression du lecteur est que cette troisième personne est celle d'un tiers, d'un narrateur hétérodiégétique, c'est-à-dire qui n'est pas protagoniste de l'histoire qu'il raconte. Pourtant, elle le concerne. En effet, l'histoire de ce roman est le produit de la modalité volitive (le vouloir) du prisonnier narrateur. Il veut échapper à la solitude et à la mort par la création et de l'histoire et des personnages comme il le confirmera dans la suite du roman :

Alors, je me suis inventé un monde à moi. J'ai dû me créer un univers unique. Dans lequel personne n'est venu compromettre la paix première. La paix primordiale. (*La mort faite homme*, p. 226)

Ainsi, à la page suivante, le narrateur devient homodiégétique, c'est-à-dire présent comme protagoniste dans l'histoire qu'il raconte, comme en témoigne le passage à la première personne à travers le *nous* :

Voici la longue file des condamnés.

Nous allons vers nos justiciers, vers nos bourreaux. (*La mort faite homme*, p. 10)

Néanmoins, le passage d'un pronom personnel à un autre n'est pas fait de façon définitive et irréversible. Pour cela, on doit faire preuve de souplesse en rattachant le roman à son mode narratif parce que, par endroits, le glissement d'un mode vers un autre est tellement subtil que le classement devient difficile. L'emploi de deux pronoms différents dans un même passage ou à l'intérieur d'un même paragraphe en est une des preuves :

33. Il connut une nuit tourmentée de prodiges. Tantôt, il pouvait se lever du sol, flotter dans les airs [...]. Je me réveille en sursaut. Je me sens au fond de mon ventre une chaleur exaspérante, qui me noue les entrailles, provoquant des crampes douloureuses [...]. Il frissonna de tout son corps [...]. Il crut les entendre longtemps après que le silence eut recouvert la nuit. Alors seulement les souvenirs se bousculèrent dans ma tête [...]. (*La mort faite homme*, pp. 97-100)

Et une douce rêverie l'avait envahie, l'avait langée, l'avait enveloppée toute entière. L'avait emmaillotée dans une paix indéfinissable. Si bien, près de toi. Plus près de toi, mon Dieu ! Plus près de toi. Elle le pressentait, elle le sentait, Jésus sera là, près d'elle. Il la soutiendra de sa main, de son regard. De ses yeux d'amour. Oh ! Jésus, mon doux amour ! Prends-moi dans tes bras. Comble-moi, remplis-moi de toi. De toi ! [...] Ton Saint-Sang qui purifie, qui console, qui réjouit. Qui me pénètre toute entière. Jésus, que ta joie demeure ! Que ta joie soit ma paix ! (*Le pacte de sang*, pp. 119-120)

De même, l'emploi du même pronom « je » pour différents personnages fait partie des nombreux « artifices littéraires » de Pius Ngandu Nkashama. Dans *La mort faite homme*, ce pronom renvoie aussi bien à Mianza narrant - puisqu'il y a d'autres Mianza - au « je-féminin » (la bien-aimée de Mianza qu'il appelle aussi Mianza), à un mort (visiblement son ami de classe), à un dirigeant politique qu'à un autre prisonnier anonyme :

– Je rêvais d'un monde aussi radieux que ce jour recréé [...], un brillant avenir m'attendait, m'interpellait [...]. Inscrit à la faculté de médecine, toutes les envies se polarisaient autour de ce fatal projet. (p. 13) : Mianza narrant

Le « je-féminin » apparaît essentiellement dans les nombreuses lettres que lui attribue Mianza et auxquelles il répond.

– Je n’avais plus la force de rester auprès de toi, de regarder tes yeux indifférents [...]. Et lorsqu’ on t’a arraché de moi [...] (pp. 35-36) : la bien-aimée

– Il y a longtemps que l’amnistie a été signée, que tous les condamnés ont vu leurs peines de détention remises et ont été relâchés. Mais mon copain présente depuis, une attitude bizarre qui ne cesse de nous étonner. Quant à nous, nous avons repris [...] nos études inopinément interrompues, après tous ces longs mois de claustration (p. 247) : un prisonnier anonyme

– Vous avez essayé de faire de la subversion, d’ébranler les fondements de notre société. De renverser les institutions établies. Vous serez châtiés d’après les lois de cette société. Et avec la dernière énergie. La dernière rigueur. Il n’y aura aucune pitié pour vous (p. 179) : un dirigeant

– Ne me pleure pas avec ce désespoir, mon ami [...]. C’est dans ton souvenir que je vis désormais. Autour de ta patience qui m’a porté, longtemps se retrouvent les formes de mes membres disloqués (p. 163) : un mort

Ce dernier reste conscient et, ainsi capable de continuer la relation des événements du 4 juin, observe tout dans les moindres détails alors qu’il est déjà mort et cela « *jusqu’au moment où [il a] cessé de [...] voir, au travers d’un brouillard dense* » (p. 169). Tous ces narrateurs gravitent autour de Mianza narrant et tiennent des discours conjoints ou disjoints au sien.

Dans *La Malédiction*, « je » renvoie aussi bien au personnage du fou qui se croit chargé de sauver la société de toutes ses déraisons qu’à l’enfant qui s’éveille de plus en plus au monde et à ses souffrances, à l’écolier puis collégien qu’il devient, au travailleur dans les mines de diamant qu’au Citoyen-peuple :

– Aurais-je le courage de témoigner pour ces milliers de vies qu’on sacrifie chaque jour ? Leur crime est de vouloir exploiter une terre maudite. Ils sont coupables d’avoir touché aux mamelles de la terre maternelle [...]. Mes récriminations sont-elles le résultat de ma déchéance ? Refoulement ? Depuis quand suis-je le messenger de mes frères ? Est-ce que je leur promets le salut ? Dans les arcanes apocalyptiques ? Les prophètes n’ont plus de place chez nous. On les abat à bout portant (p. 87) : un fou

Tout avait commencé ce samedi-là, pendant les grandes vacances. Sur un coup de tête, comme nous avions coutume d’en faire, ma sœur et moi. Nous savions bien que les danses étaient interdites, non seulement aux enfants, mais à tous les bons chrétiens (p. 9) : un enfant

J’écoute amèrement ces plaintes. Mon cœur se comprime. De douleur, de honte, d’impuissance. J’en suis de nouveau réduit à cela. Je risque ma vie, pour quelques billets, tandis que les pierres iront enrichir les imbéciles. Je connais maintenant l’exploitation. Celle de l’homme. (p. 92) : un travailleur

La première personne renvoie également à cet homme qui a été orphelin de sa terre à cause de la colonisation et qui tente de crier au monde son désespoir, ses désirs et son attachement à la terre natale :

Quatre-vingts ans de misère noire, d'esclavage, de décrépitude. Pour cette terre. Quatre-vingts ans de pauvreté, d'humiliation. J'avale mes récriminations, mes vains gémissements. Je couvre les cicatrices de mon dos, de mes fesses, de mes jambes. (*La malédiction*, p. 63)

Paravy voit dans cette façon de raconter :

une ébauche de narration homodiégétique : l'être qui s'exprime ainsi à la première personne garde une allure floue, une identité imprécise, ou se démultiplie, car le je renvoie tour à tour à des personnages différents, plus ou moins individualisés, de sorte que coexistent ou s'affrontent dans le texte plusieurs consciences individuelles et instances narratives<sup>121</sup>.

En écho à ce « je » apparaît le « tu » dans les réflexions d'un personnage mais dont on ne saurait dire s'il s'agit d'un dialogue entre lui et le narrateur ou entre le personnage et lui-même en proie à d'amères réflexions sur sa vie, se faisant ainsi son propre interlocuteur :

5. Je laisse affleurer à mon encéphale affolé tous ces souvenirs, tous ces désirs qui ne m'appartiennent pas [...]

Je n'ai jamais cherché à avoir raison, dit-il avec brusquerie. Ni à vaincre qui que ce soit. Tu ne t'es jamais défendu contre qui que ce soit. Ni contre le soleil, ni contre la nuit. Tu t'es toujours laissé engloutir. Tu t'es toujours laissé dévorer par la passion de toi-même. Cette passion qui t'enivre. (*La mort faite homme*, pp. 126-127)

Tel est aussi le cas respectivement pour Nefadiri et Khédamawit dans *Un jour de grand soleil...* :

Voici que tu croules maintenant, pauvre vieux Mage. Tu t'étais cru le pouvoir de mouvoir les étoiles, hein ? Tu es ici livré aux monstres qui vont te dévorer, membre par membre. Ah ! Cela doit être marrant, tu ne trouves pas ? [...] Comment tu vas faire alors, éclopé comme tu es ? [...] Tu ne suivras plus les oracles dans les comètes ? (p. 101)

- Tu étais attaché à elle. Elle faisait part entière de ton univers. Le sien t'échappait entre les doigts [...]. Tu n'aurais jamais pu séduire ses beaux petits yeux. [...] L'éternité, la voici dans ta main, comme une syncope dont tu ne pourrais pas revenir. (p. 284).

Mais très vite, le « je » narrateur devient Khédamawit et le « tu » renvoie à sa compagne de lutte, Zôra Lou Swegho, absente pourtant de la scène :

O toi ! J'avais toujours pensé qu'avant de m'en aller sur des chemins poudreux du long voyage [...] j'aurais rencontré un être qui me révélerait une grande lumière. Je t'ai rencontrée, toi [...]. Zôra Lou Swegho, telle que mes doigts te cherchaient avidement autour des ombres dispersées dans la vapeur épaisse. (p. 285)

---

<sup>121</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 86

La même situation se présente dans *Le doyen Marri* lorsque le narrateur rapporte le « dialogue » entre Sadio Mobali et Makéiko, une femme qu'il n'a fait qu'entrevoir et à qui il n'a pas parlé en réalité et dans *Des mangroves en terre haute* quand Ayoub parle à Aneidia, cette femme « surgie du néant de la mémoire » :

- Makéiko, où es-tu, Makéiko ?

-[...]

- Je t'avais averti. Tu ne devais te confier qu'à moi seule, Makéiko. Moi, ton épouse fidèle. (*Le doyen Marri*, pp. 195-197)

C'était donc toi, Aneidia ! Je te découvrais comme si tu surgissais des mangroves, à l'instant précis où tu me faisais naître à l'existence. (*Des mangroves en terre haute*, p. 23)

Le « je » change en « tu » lorsque Ayoub fait l'objet du discours de « la voix traîtresse » :

Rien ne marchera à ton gré [...]. Tu n'auras même pas la mort que tu désires [...]. La mort qui apaise, et même celle qui délivre. (p. 24)

Yakouta est dépourvue de parole : elle ne parle pas, elle ne parle à personne. Et pourtant « elle s'entend supplier malgré elle » :

Pas maintenant. Pas devant le corps de mon Père. Tu en subiras une malédiction. Mon nom l'accompagne dans l'errance [...]. Miséricorde. (*Yakouta*, pp. 22-23)

Le « tu » renvoie à Yakouta lorsque « la voix lui chuchote toujours à l'intérieur de la tête, comme une plainte : [...] Tu auras retrouvé un nom éternel, pour la joie de ton ventre » (p. 25). Elle lui annonce la naissance de ses deux filles jumelles, Senga et Mwa Mukalenga.

La deuxième personne est également présente dans le texte quand elle fait écho à un « je » absent (le père) parce que se situant à un autre niveau narratif, comme le montre ce passage des feuillets rédigés par le père de Khédamawit à l'attention de son fils à qui la lecture en a été faite mais dont le contenu lui vient en mémoire au troisième niveau :

Khédamawit [...] se sentait perdu et la mort elle-même n'était plus qu'un spectre grotesque. Ce qu'il éprouva alors était loin d'être du remords. Un sentiment confus venu de l'arrière-fond de la mémoire, depuis qu'une bombe incendiaire de feu et de flammes avait écrasé sa mère.

Yemane, ta mère, Mâh. Elle est morte, broyée par les boulets des canons des affreux. Mais toi, tu as triomphé de la mort.

Ton nom Khédamawit. Et tu vivras par delà les siècles.

Ton nom Khédamawit Yemane.

Par toi s'accomplira le miracle du Tigray.

Pour les siècles des siècles

Un jour de grand soleil

Pour les siècles des siècles.

Amina. Amina. Amina. (*Un jour de grand soleil...*, p. 355)

A côté de la dissolution, dans *La mort faite homme*, des cinq instances narratives en un « je », celui-ci se mue en « il » et les deux s'équivalent par exemple dans le passage 33 cité plus haut où Mianza narrant (« je ») se projette à la troisième personne dans ses moments de rêves entrecoupés d'états de veille pendant lesquels il revient à la première personne.

Cependant, « il » ne fonctionne pas toujours comme le substitut du « je ». Nous distinguons, en effet, le « il » des journalistes de celui qui est véritablement hétérodiégétique. La troisième personne des journalistes présente, à travers *Le Progrès*, *L'Étoile* ou la radio, un compte rendu de la manifestation ou le verdict du procès des ex-étudiants en donnant une autre vision de la grève et de ses mobiles.

1. Verdict du procès (lire *Le Progrès*, quotidien d'action nationale, n°600, du vendredi 27 août).

Le Tribunal de première instance a condamné hier après-midi, dix ex-étudiants, à la peine de servitude pénale principale à perpétuité, et trois autres à quinze ans de la même peine [...].

Voici par ailleurs le jugement rendu par le tribunal.

Le Tribunal :

[...]

13. condamne les prévenus [...]. (*La mort faite homme*, pp. 10-12)

La troisième personne hétérodiégétique, quant à elle, est utilisée quand le texte mêle dialogues et récits notamment pour évoquer la pédérastie du Père directeur ou les fugues de Mianza. C'est celle d'un narrateur omniscient idéologiquement proche de Mianza comme le montrent les jugements qu'il porte et les nombreux points d'exclamation. Ceux-ci traduisent une indignation comparable à celle du personnage :

Il l'avait appelé chez lui, un jour. Pour lui offrir des gâteaux [...]. Évidemment, il ne se doutait de rien. Comment aurait-il pu soupçonner ? Il se méfiait déjà du Père Directeur, depuis l'autre jour. Il ne pouvait quand même pas imaginer que partout cela sentait la poisse [...]. Mais pourquoi ferme-t-il la porte en tirant le verrou ? Pourquoi les rideaux épais ? [...] La main verruqueuse. Elle s'approche ! [...] Se prostituer ! (*La mort faite homme*, pp. 80-81)

Nous avons également cette troisième personne dans *Les étoiles écrasées* avec un narrateur qui se détache de l'histoire mais qui, par endroits, pénètre la conscience des personnages et décrit leurs visions, leurs états d'âme et leurs pensées. Le roman s'ouvre avec l'entrée en action de Joachim Mboyo, ancien footballeur congolais de renom à Etterbek, une grande équipe belge. La narration est motivée par les souvenirs de ce personnage dont elle suit le parcours sur le chemin du retour de Belgique à Mayi-Munene, son village natal :

Joachim Mboyo rappelle à sa mémoire une voix inconnue. L'appel d'un conte lointain qui bourdonne en lui. Il veut retrouver le fil du récit et le chemin des étoiles écrasées. (p. 12)

C'est pourquoi le narrateur est obligé non seulement de dire ce que fait le personnage mais aussi ce qu'il pense ou se dit jusqu'à ses incohérences lorsque « *les idées se brouillent* » et qu'à la réalité viennent se superposer les rêves. La narration ne peut donc être ni linéaire, ni monophonique. Les pensées de Joachim Mboyo se dispersent et, avec elle, la narration qui glisse souvent imperceptiblement d'un narrateur à un autre :

Tu as fait remporter des victoires pour la gloire des autres. Il va falloir à présent remporter des victoires pour toi-même. Ce n'est plus la foule en délire, déchaînée pour chanter ton nom, l'espace d'une soirée de cinq buts à brosse. Le peuple ! Il sera libéré par ton pied et ton bras. Il sera remis à son histoire originelle. Ce sera ton œuvre à toi, Joachim Mboyo. (pp. 40-41)

Cette démultiplication des instances narratives explique « *les nombreuses ruptures qui rendent difficile l'établissement des liens entre les différentes histoires toujours partiellement racontées* »<sup>122</sup> et dont le cadre se situe aussi bien au Zaïre qu'à l'extérieur.

Parallèlement à ce changement d'espace géographique, Joachim Mboyo change d'identité. Il devient Pedro Santos en passant par Rome et Lisbonne avec comme mission de « *retrouver, avec les enfants de son pays, leur part dans l'histoire merveilleuse des miracles accomplis* » (p. 57). La détermination de Joachim Mboyo symbolise « *l'engagement explicite de l'auteur de prendre position d'une manière claire dans le processus de désaliénation contre l'oppression politique au Zaïre* »<sup>123</sup>.

<sup>122</sup> Paré, Joseph, *op. cit.*, p. 66

<sup>123</sup> Kalonji, M.T.Zezeze, *op. cit.*, p. 28



C'est derrière ce changement d'identité que se cache Sadio Mobali qui accepte de tremper dans toutes les bassesses, comme le font d'ailleurs les hommes au pouvoir, pour détruire de l'intérieur le système d'oppression et terrasser « *les tyrans qui avaient torturé son Peuple* » en vue de la « *Liberté et pour l'éternité* ». Il devient tour à tour :

Monsieur le Conseiller Spécial du Président en matière de Conseils de Ministres, Monsieur le Conseiller Spécial du Président, pour lui pousser le trône sculpté les jours des Conseils de Ministres, quand les séances passent en direct à la télévision [...]. Monsieur le Conseiller Technique du Chef de l'État en matière de remaniements hebdomadaires de gouvernements, chargé d'avancer le trône spécial lors des Conseils de Ministres, le Conseiller particulier. (*Le doyen Marri*, pp. 99-100)

Pedro Santos partage cette détermination avec les autres personnages types des romans de Pius Ngandu Nkashama, en particulier Mambeti dans *Le pacte de sang*, les deux étant, à y regarder de près, un seul et même personnage : Mambeti est le nom officiel de Mboyo Jenipe et Pedro Santos le nom que gardera Joachim Mboyo après son retour de Belgique.

Cet état de fait, qui n'est d'ailleurs pas limité aux deux romans, explique la démultiplication des voix narratives et l'entrecroisement d'une multitude d'histoires en fonction de l'identité adoptée par tel ou tel personnage. Ainsi, avant d'apprendre la vérité sur ses origines éthiopiennes nobles de par son père, Khédamawit Yemane se comporte comme les Baria, c'est-à-dire les esclaves à qui il s'est toujours identifié. Quand il relate les faits ou lorsque c'est son point de vue qui est adopté, il se place du côté de ces derniers et se dresse contre les Balabat, c'est-à-dire les maîtres oppresseurs des pauvres :

Des heures entières, il [Khédamawit] avait poussé devant lui, de toutes ses énergies, des vaches si indociles aux criaillements des Baria [...]. Et puis, tout d'un coup, le soc s'était accroché dans une souche rebelle, une pierre pointue plantée au milieu du champ qu'il n'avait pas pu éviter [...]. Ensuite le soc a craqué. Son fer rouillé ne pouvait plus résister aux durs labours [...]. Khédamawit avait imaginé avec épouvante les colères terribles du Ras<sup>124</sup> Taféla. Celui-ci lui tordrait le cou impitoyablement, ou lui ferait passer la nuit dans les étables, sous les sabots et les excréments des mules gravides. Tant de fois il avait assisté, muet et interdit, à ces supplices pendant lesquels les victimes avalaient leurs souffrances sans oser émettre le moindre gémissement. Au début de son séjour, il en avait été tellement écoeuré qu'il étouffait de colère sourde chaque fois que le Ghet'ta<sup>125</sup> torturait cruellement ses esclaves. La maison avait été tenue avec tellement de férocité que personne ne pouvait

<sup>124</sup> « Ras : Commandant d'armée, titre nobiliaire amhara. Premier titre par ordre décroissant d'importance dans la hiérarchie militaire et dans la Noblesse. » *Un jour de grand soleil...*, p.444

<sup>125</sup> « Ghet'ta : terme qui désigne le Maître et le Seigneur. » *Un jour de grand soleil...*, p.442

nourrir la plus petite illusion de vengeance probable, même pas avec les plaintes inutiles. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 22-23)

Cette expérience va tellement marquer Khédamawit qu'il s'engagera dans la Zametchia, aux côtés des autres jeunes, pour libérer un peuple opprimé depuis des années bien que l'ordre contre lequel il s'insurge l'ait favorisé en tant que fils d'un noble. L'histoire de l'Empire va connaître un autre tournant à partir du jour où le Baria Ephrem Olani tue le Ras Taféla, son maître :

Si cela était à refaire. Mais oui, Khédamawit n'en doutait pas un seul instant : tous les Baria le referaient sans hésiter. Ils secoueraient la populace des esclaves. Ceux dont la volonté avait été annihilée par des siècles de servitude. De père en fils. Il ne lui appartenait pas à lui de recommencer l'histoire des Peuples. (*Un jour de grand soleil...*, p. 21)

Parallèlement à ce changement d'identité, les techniques de narration changent souvent, si bien qu'il est difficile de dire qui parle ou d'établir nettement les frontières entre les passages dont le narrateur assume la responsabilité et ceux appartenant aux personnages, surtout lorsque aucun signe typographique n'annonce le changement d'instance narrative :

Les Baria étaient partagés entre deux mouvements contradictoires : se saisir du renégat et le vouer à la vengeance des autres Tschowa<sup>126</sup> qui séviraient de manière singulière. Mais ils savaient aussi que tous ceux qui avaient été mêlés de près ou de loin à ce crime seraient peut-être pendus à leur tour derrière les étables. Ou bien protéger le renégat, et alors... Mais qui oserait imaginer cette autre alternative ? Qui jamais pourrait éprouver dans son cœur l'audace incroyable pour affronter la puissance indestructible du destin ? Un destin millénaire qui avait réparti le genre des humains dans des races et des castes immuables ? Leurs corps seraient à jamais jetés en pâtures dans les gouffres autour de la vallée, livrés aux rapaces et aux charognards ! (*Un jour de grand soleil...*, p. 27)

La même confusion règne dans le passage suivant : est-ce le narrateur qui dévoile sa position et ses sentiments par rapport aux événements, par rapport à Sadio et à ses comportements ? Ou est-ce Sadio qui regrette ses déviances ?

Il était peut-être châtié par le sort pour tout ce qu'il avait fait en compagnie d'une femme illégitime. Comment résister au regard retroussé qui l'avait tant fasciné et qui avait remué ses entrailles ? (*Le doyen Marri*, p. 164)

ou encore :

---

<sup>126</sup> « Tschowa : nom honorifique par lequel sont désignés les Nobles de la haute hiérarchie dans l'Empire, ainsi que tous les dignitaires qui prennent part à l'Empire. Il est appliqué plus particulièrement aux familles royales susceptibles d'accéder au trône. » *Un jour de grand soleil...*, p.445

Après Makéiko, il en prendrait d'autres. Lesquelles encore ? L'effrontée qui se fait appeler Laura ? Pas celle-là, mais la gamine qui avait hanté ses rêves, rendu plus magnifique encore par un chemin entre les canines et les incisives, signe d'une beauté sublime. Il la chercherait. (*Le doyen Marri*, p. 90)

Il en est de même dans *Des mangroves en terre haute* ou encore dans *Le fils de la tribu* :

Plus rien ne pouvait l'arracher à cette évidence, ni lui redonner une existence improbable. La mort, qu'est-ce encore sinon l'instant du néant où tout se disperse en une poussière fine, sur la charogne de pourriture. (*Des mangroves en terre haute*, p. 80)

Longtemps après, quand le train reprend son allure vertigineuse, des corps tordus sortent de dessous les bancs du train, des hommes et des femmes, à moitié morts de peur. Ils poussent des soupirs de soulagement, puis explosent soudainement en cris de joie. Une joie fébrile, mal réprimée. En cueillant au passage quelques bribes de leurs commentaires, il comprend qu'il était vraiment en danger de mort. Mais la mort, qu'était-ce encore pour lui ? Il ne connaît plus ni la résonance tragique, ni la consonance héroïque, ni la témérité des désespérés, rien de tout ce qui s'attache à ce mot incolore, mot qui le martèle quand même dans la tête. (*Le fils de la tribu*, p. 13)

Nous le voyons, la narration dans les romans de Pius Ngandu Nkashama est plurielle parce que les textes qui la composent appartiennent à des voix différentes qui s'entrecroisent sans que l'une ait barre sur les autres. Nous pouvons parler, comme Chevrier, d'une « *véritable belligérance du texte* » eu égard au brouillage des instances discursives et à la discontinuité du récit :

Comme si la prolifération anarchique d'information qui tend de plus en plus à caractériser notre société avait définitivement ruiné toute prétention à l'universel, le romancier moderne se voit [...] confronté à la nécessité d'intégrer à son récit, outre sa voix propre - souvent minoritaire - une multitude de voix secondes. D'où la diffraction de la parole narrative que se partagent désormais (et parfois dans le plus grand désordre apparent), le narrateur et ses fondés de pouvoir, personnages secondaires et comparses, mais également des voix dont la palette semble infinie : voix de la conscience, voix du discours idéologique (elles peuvent être multiples selon qu'il s'agit du discours du pouvoir ou de celui du contre-pouvoir), voix des médias, voix de l'inconscient (s'exprimant notamment à travers des séquences oniriques), voix enfin de l'au-deçà ou de l'au-delà [...].<sup>127</sup>

Quand bien même toutes ces voix ne sont pas présentes dans le récit, le narrateur change constamment de statut devenant tour à tour hétérodiégétique, homodiégétique ou s'arrogeant le droit d'être omniscient pour les faire revivre, ce qui explique aussi – déjà - la multifocalisation des récits. Le lecteur, quant à lui, est obligé de changer de position pour adapter l'angle de lecture au type de narration pratiqué dans l'un ou l'autre passage.

<sup>127</sup> Chevrier, Jacques, *op. cit.*, p. 387

## II.2. Des foyers narratifs multipliés

La composition romanesque dans les romans de Pius Ngandu Nkashama procède par la juxtaposition de plusieurs intrigues plutôt que par leur hiérarchisation ou leur fusion, ce qui les sauve de la monophonie des histoires linéaires construites autour d'une figure unique. Ceci reste vrai même si, dans certains romans, il y a des personnages qui se trouvent au centre et à la source de l'action. A la limite, nous pouvons dire que chaque protagoniste devient, à un moment ou un autre, auteur d'une histoire au moins pour échapper à la réalité qu'il vit.

En plus de la question qui raconte dans le roman ? qui concerne l'instance narrative, il convient de se poser celle de la focalisation, du point de vue ou encore de la perspective narrative : qui perçoit dans le roman ? En d'autres termes, à partir de quel personnage l'histoire est-elle présentée ? C'est là une question :

très importante pour l'analyse des récits car le lecteur perçoit l'histoire selon un prisme, une vision, une conscience, qui détermine la nature et la quantité des informations : on peut en effet plus ou moins savoir sur l'univers et les êtres, on peut rester à l'extérieur des êtres ou pénétrer leur intérieur<sup>128</sup>.

Par ailleurs,

le point de vue désigne dans un récit à la troisième ou à la première personne l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages et des personnages les uns vers les autres avec la possibilité de varier les points de vue dans une même œuvre.<sup>129</sup>

ce qui est tout à fait normal car, en toute logique, personne ne peut tout savoir sur tout et tout le monde et la vérité provient de la confrontation de ces différentes visions. C'est une pratique qui nous paraît beaucoup plus réaliste. C'est aussi une façon de montrer que la vie fictive, c'est-à-dire celle des personnages dans l'univers du roman, est vécue différemment comme la vie dans la société réelle. C'est « *le réel du roman* »<sup>130</sup>.

La question du point de vue n'est pas superflue dans la mesure où celui qui raconte (le narrateur) n'est pas toujours le focalisateur, c'est-à-dire celui qui organise la perspective ou par qui le lecteur découvre les personnages ou le paysage romanesque.

<sup>128</sup> Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, Paris, Nathan/HER, 2000, Collection « 128 », p. 47

<sup>129</sup> Ricoeur, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Collection « L'ordre philosophique », 1984, p. 140

<sup>130</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*

Ainsi, quand « je » raconte le viol de Mianza par le Père Directeur, c'est par la victime qu'il le fait découvrir au lecteur :

Les chiffres tourbillonnent devant ses yeux pendant que l'autre hoquète [...]. Se prostituer ! [...] Il faillit se boucher les oreilles, parce qu'il croyait entendre encore des éclats d'un rire strident. Il secoua la tête [...]. (*La mort faite homme*, pp. 81-84)

Lorsque Mambeti entre dans la salle où sont réunis la dizaine de gosses du village de Kolamoyi, le point de vue adopté est celui du groupe qui a du mal à l'identifier à cause de l'obscurité :

Kapiri Pi se leva à tâtons, tira doucement le loquet et le verrou. Dans l'entrebâillement apparut une silhouette allongée démesurément. Ils échangèrent des mots en une langue secrète. Puis l'ombre pénétra dans la salle. Les lampes se rallumèrent, sur des corps figés, entrelacés, repliés comme s'ils attendaient la foudre qui les pétrifierait en statues de sel. Mambeti entra à pas lents [...]. (*Le pacte de sang*, pp. 217-218)

La typologie narrative traditionnelle distingue trois grandes perspectives : « *celle qui passe par le narrateur, celle qui passe par un ou plusieurs personnages et celle qui semble neutre, ne passer par aucune conscience* »<sup>131</sup>.

Ces trois types de perspectives se traduisent respectivement par les appellations « *focalisation*<sup>132</sup> zéro, *focalisation interne* et *focalisation externe* ».

Avec la focalisation zéro, tout passe par un narrateur omniscient. « *Il en dit plus que n'en peut voir (ou savoir) le personnage* »<sup>133</sup> parce que :

le récit n'est focalisé sur aucun personnage. Il s'agit donc d'une absence de focalisation : le narrateur, n'ayant pas à adapter ce qu'il dit au point de vue de telle ou telle figure, ne pratique aucune restriction de champ et n'a donc pas à sélectionner l'information qu'il délivre au lecteur. Le seul point de vue qui [...] organise le récit est celui du narrateur omniscient<sup>134</sup>.

Dans la focalisation interne :

tout est présenté au lecteur à travers la conscience d'un personnage (focalisation fixe), ou de plusieurs, successivement (focalisation variable) ou alternativement (focalisation multiple, comme dans le roman par lettres).<sup>135</sup>

<sup>131</sup> Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, p. 68

<sup>132</sup> Genette, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil

<sup>133</sup> Fontaine, David, *La poétique du roman. Introduction à la théorie des formes littéraires*, Paris, Nathan, Collection « 128 », p. 50

<sup>134</sup> Jouve, Vincent, *op.cit.*, p. 33

<sup>135</sup> Fontaine, David, *op.cit.*, p. 50

Le narrateur s'astreint à ne dire que ce que sait le personnage et à ne montrer que ce qu'il perçoit.

Il :

ne transmettra au lecteur que le savoir autorisé par la situation du personnage. En focalisation interne, le savoir du lecteur ne peut excéder celui d'une figure particulière. L'effet habituel [...] est une identification au personnage dans la perspective duquel l'histoire est présentée » de l'intérieur<sup>136</sup>.

En d'autres termes,

les personnages, les lieux, les événements sont présentés à partir de tel personnage. Celui-ci est le sujet de la présentation<sup>137</sup>.

Avec la focalisation externe, « *tout est décrit de l'extérieur avec une parfaite neutralité, selon les apparences que les objets ont pour une perception humaine qu'aucun sujet déterminé n'assume* »<sup>138</sup>. L'histoire est racontée :

à partir du narrateur, et celui-ci a un point de vue, dans le sens primitif, pictural, sur les personnages, les lieux, les événements. Il n'est alors aucunement privilégié et il ne voit que ce que verrait un spectateur hypothétique.<sup>139</sup>

Le narrateur se contente d'enregistrer du dehors les comportements du personnage :

comme si le récit se confondait avec l'œil d'une caméra [...]. [...] le narrateur, incapable de pénétrer les consciences, ne saisit que l'aspect extérieur des êtres et des choses. La restriction de champ et la sélection de l'information sont donc beaucoup plus poussées qu'en focalisation interne<sup>140</sup>

Le narrateur en dit moins que le personnage n'en sait.

Il y a implicitement l'idée de distance qui entre en jeu, le narrateur pouvant rester proche des faits racontés ou s'en éloigner, ce qui a des conséquences sur la qualité du récit et le degré d'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte :

On peut en effet raconter plus ou moins ce que l'on raconte, et le raconter selon tel ou tel point de vue [...] : la représentation, ou plus exactement l'information narrative a ses degrés ; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire [...] dont il

<sup>136</sup> Vincent Jouve, *op. cit.*, p. 33

<sup>137</sup> Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 36

<sup>138</sup> Fontaine, David, *op. cit.*, p. 51

<sup>139</sup> Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 37

<sup>140</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 33

adoptera ou feindra d'adopter [...] la vision ou le point de vue, semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle perspective<sup>141</sup>.

C'est aussi le point de vue de Jouve :

si le narrateur reste proche des faits évoqués (comme le spectateur restant près du tableau), il proposera un récit précis et détaillé, donnant l'impression d'une très grande fidélité, donc d'une très grande objectivité. Si, au contraire, le narrateur s'éloigne de la réalité des faits comme un spectateur se tenant à distance du tableau qu'il observe), il proposera un récit flou, donc infidèle et subjectif<sup>142</sup>.

Signalons que cette typologie n'est que théorique. En pratique, il est très rare de trouver des romans, même autobiographiques, qui soient centrés sur une seule focalisation du début à la fin. Ce qui est courant et fort compréhensible, c'est que la focalisation varie à l'intérieur du roman en passant d'un narrateur à un personnage ou d'un personnage à un autre, ne fût-ce que pour garder les proportions de la taille humaine du savoir des personnages. En effet, comme le fait remarquer Genette,

La distinction entre les différents points de vue n'est pas toujours aussi nette que la seule considération des types purs pourrait le faire croire. Une focalisation externe par rapport à un personnage peut parfois se laisser aussi bien définir comme une focalisation interne sur un autre [...]. De même, le partage entre focalisation variable et non-focalisation<sup>143</sup> est parfois bien difficile à établir, le récit non focalisé pouvant plus souvent s'analyser comme un récit multifocalisé ad libitum, selon le principe qui peut le plus peut le moins [...]<sup>144</sup>.

Qui plus est, précise-t-il :

Ce que nous appelons focalisation interne est rarement appliqué de façon tout à fait rigoureuse. En effet, le principe même de ce mode narratif implique en toute rigueur que le personnage focal ne soit jamais décrit, ni même désigné de l'extérieur, et que ses pensées ou ses perceptions ne soient jamais analysées objectivement par le narrateur<sup>145</sup>

ce qui ne peut être réalisé que dans le monologue intérieur.

C'est également le point de vue de Raimond pour qui le romancier cherche à « *présenter les éléments de sa fiction selon l'optique d'un ou de plusieurs personnages* »<sup>146</sup> pour mettre en

<sup>141</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, pp. 183-184

<sup>142</sup> Jouve, Vincent, *op. cit.*, p. 29

<sup>143</sup> C'est-à-dire focalisation zéro

<sup>144</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, pp. 208-209

<sup>145</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 209

<sup>146</sup> Raimond, Michel, *op. cit.*, p. 127

perspective le décor, les événements et les êtres. D'ailleurs, raconter une histoire implique forcément pour le narrateur une certaine position par rapport à cette histoire, laquelle position varie inéluctablement.

Cela est particulièrement vrai dans les romans de Pius Ngandu Nkashama qu'on peut qualifier de récits hybrides ou polyphoniques, la polyphonie romanesque consistant « à créer une multiplicité de voix autonomes, à maintenir la coexistence et l'interaction dialogique d'une multiplicité de points de vue sur le monde »<sup>147</sup>.

Coussy considère cela comme la norme même de la littérature africaine moderne quand elle dit que « la norme est maintenant le récit éclaté fait de multiples voix (qui relativisent la réalité) et de multiples modes (qui illustrent une densité factuelle nouvelle) »<sup>148</sup>. En effet, le système narratif apparaît comme une structure à enchâssement de voix comme pour répondre aux fréquents changements de situations d'énonciation. Le narrateur cède par endroits la parole aux autres locuteurs. Et, « comme le narrateur peut céder la parole, le focalisateur peut céder la focalisation »<sup>149</sup>. Le lecteur doit, à son tour, s'adapter. En d'autres termes, à l'identité variable de la voix narrative correspond un changement fréquent et adapté de focalisation.

Ainsi, dans *Le pacte de sang* où le narrateur s'efforce pourtant de « marcher au pas » des personnages, il arrive que le récit glisse de la focalisation interne à la focalisation zéro pour livrer au lecteur le plus d'information possible :

Il ouvrit la porte verrouillée, et l'ombre de Mambeti s'effaça derrière le rideau des pages rapiécées. Plus loin, à l'angle de la rue, une voiture l'attendait. Dans la voiture, Mundi Wutudi, l'enfant de Pompelele qui était au cimetière tout à l'heure. Il fumait nerveusement sa dose de shimboko.

Dans la salle qu'il venait de quitter, les corps remuaient. Les Mista s'étaient remis à leur chanvre enroulé dans du vieux papier, dans des feuilles séchées de la musesa. (p. 234)

Ce qui est déroutant pour le lecteur, c'est que les changements de perspectives narratives ne sont pas toujours explicites même si parfois les guillemets, les tirets ou les pronoms peuvent servir d'indices. Il arrive que plusieurs voix se télescopent sans que l'on puisse vraiment les identifier :

Une femme obèse avait posé son pied sur le rebord du châssis et elle venait de basculer [...]. Khédamawit s'était penché pour la retenir par les bras en tirant de toutes ses forces [...]. Les Combattants firent monter rapidement

<sup>147</sup> Beniamino, Michel et Gauvin, Lise, (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005, p. 156

<sup>148</sup> Coussy, Denise, *op.cit.*, pp. 162-163

<sup>149</sup> Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 37



les réfugiés terrorisés et les camions s'élançèrent dans une course effrénée vers la nuit. « Tout d'un coup, la nuit avait tout balayé autour de nous. Elle avait nettoyé la boue et l'argile craquelée et nous avons pu voir la couleur de la terre. Ce que mon coeur éprouvait n'était pas seulement de la paix. Car il me manquerait toujours quelque chose que ma bouche ne voulait plus jamais prononcer [...]. Oh ! Seigneur ! Nous avons rampé dans l'épouvante, mais la nuit avait saisi les muscles de nos jambes, de nos cuisses, sans dilapider notre sang. Dormir, maintenant, mon Dieu, pour que le matin soit rempli de lumières ! » (*Un jour de grand soleil...*, pp. 423-424)

Dans ce passage, les guillemets marquent certes le passage à une autre voix mais, à qui appartient-elle ? Cette question reste sans réponse étant donné que la narration reprendra la troisième personne sans aucune autre précision sur le passage encadré par les guillemets.

Dans un contexte d'échelonnement de perspectives et au grand désavantage du lecteur passif :

le point de vue des personnages (dont nul n'est élevé au rang de héros), bien loin d'éclairer l'obscurité des [...] autres, ne fait que compliquer davantage la perception d'ensemble du récit.<sup>150</sup>

De plus, le passage fréquent de la focalisation d'un personnage à un autre permet à chacun d'acquérir une :

zone d'influence sur le discours du narrateur, qu'il imprègne de sa vision du monde et de son langage propre, et chaque voix peut à son tour réfracter d'autres voix, celle de la rumeur, du groupe, avec qui le personnage est contraint de dialoguer jusque dans ses pensées les plus intimes.<sup>151</sup>

Dans ces conditions,

Les narrations se superposent, se repoussent et souvent s'effacent les unes au profit des autres [...]. Dans l'au-delà et dans l'en-deça de la textualité, le narrateur pluriel s'embrouille lui-même à travers ses personnages, sans s'accrocher à aucun en particulier<sup>152</sup>.

Dans le cas de *La mort faite homme*, il n'est pas aisé de savoir qui parle ni quel est le point de vue le plus cohérent. En effet, Mianza est emmuré et coupé de tout contact avec le monde extérieur et même avec ses co-détenus. Il ne sait rien d'eux sauf ce qu'il s'imagine et personne ne sait rien de lui. Il n'a jamais été violé par qui que ce soit. Sa bien-aimée n'a jamais existé et moins encore elle ne lui a ni écrit des lettres ni rendu visite en prison. Tout ce qu'il raconte n'est qu'une pure affabulation. C'est de lui que l'apprend le lecteur :

Mais moi, je m'en écrirai, des lettres. Beaucoup de lettres. Je créerai l'amour pour moi. Pour me soutenir de mon étiolement. Pour moi-même et pour ma souffrance. (*La mort faite homme*, p. 39)

<sup>150</sup> Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 210

<sup>151</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 77

<sup>152</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, p. 16

De même, tenant entre ses mains l'enfant de Sanga, Josiane se parlait tout en croyant parler tantôt à l'enfant, tantôt à Sanga :

Tu verras, mon enfant ! La lune est belle ce soir. Elle rayonne, rien que pour nous. Pour toi, et pour Sanga. Parce que Sanga est en toi. Parce que Sanga est en moi [...].

Sanga, tu vois ! Quand je te disais que nos ventres sont gonflés de la mer vaste [...]. Tu ne voulais pas me croire. Voilà, maintenant, nous allons marcher sur les eaux, traverser tout l'océan. Et de l'autre côté... Mais qu'y a-t-il de l'autre côté ? Des étoiles ? Ah, oui ! Des étoiles [...]. Mon Fils à moi ! (*Le pacte de sang*, pp. 333-335)

On comprend dès lors pourquoi il n'y a pas d'orientation centrale du récit dans les romans de Nkashama. En effet, la perception passe par plusieurs personnages dont l'identité elle-même est déstabilisée par la confusion narrative et qui ne sont pas dans un état normal. Ils se meuvent et agissent dans un univers qui, apparemment, n'a rien de réel ou de réaliste, ce qui explique leur dérèglement :

La vision onirique qui est ainsi présentée est d'un pessimisme alarmant qui entend démontrer que l'inconscient, jusque-là réprimé, se déverse maintenant sur les consciences éperdues. Les textes décrivent sans fin les séismes psychiques, les visions infernales, les peurs dévastatrices, les prémonitions terrifiantes ou les angoisses mortuaires dont sont victimes les protagonistes de ces textes qui annoncent une sorte de fin du monde<sup>153</sup>.

Toutefois, cette pratique présente un avantage sur le plan narratif. En effet, « *la multiplicité des voix et la diversité des récits apportent des éclairages différents qui donnent à la fiction romanesque plus d'objectivité et l'impression de vérité* »<sup>154</sup>. En outre, présenter les événements et les situations sous des éclairages différents permet « *de relativiser le point de vue de ceux qui les rapportent, en les éclairant eux-mêmes de façon indirecte* »<sup>155</sup> et de manifester l'épaisseur du réel.

<sup>153</sup> Coussy, Denise, *op. cit.*, p. 160

<sup>154</sup> N'Da, Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan, 2003, Collection « Critiques littéraires », p. 53

<sup>155</sup> Berthelot, Francis, *op.cit.*, p. 130

## II.3. Les niveaux narratifs

L'étude des niveaux narratifs d'un texte consiste à répondre à la question du statut du narrateur qui comporte deux volets : le narrateur est-il présent ou non comme personnage dans l'univers du roman ? raconte-t-il son histoire en récit premier ou est-il lui-même objet d'un récit ? En d'autres termes, il faut s'interroger sur l'éventuel enchâssement du récit.

En théorie, le narrateur peut être présent dans l'univers du roman (narrateur homodiégétique), comme il peut en être absent (narrateur hétérodiégétique). De même, le narrateur peut être extradiégétique, c'est-à-dire « *qu'il n'est [...] l'objet d'aucun récit* »<sup>156</sup> (c'est souvent un narrateur anonyme) ou intradiégétique « *lorsqu'il narre les récits seconds, étant lui-même objet d'un récit premier* »<sup>157</sup>. Dans ce dernier cas de figure, il s'agit d'un personnage dans le récit fait par le narrateur premier qui est promu à l'état de narrateur parce qu'il raconte à son tour une histoire dans un autre récit, le récit second. En effet, « *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit* »<sup>158</sup>. Nous le constatons avec Mianza qui est tantôt personnage, tantôt narrateur lui-même d'un récit où il est parfois présent comme personnage :

Mais mon copain [Mianza] présente depuis, une attitude bizarre, qui ne cesse de nous étonner. Ses yeux sont toujours dans les nuages [...]. C'est bien triste pour lui [...]. Alors que nous avons tous tant d'admiration pour lui. Un garçon si sympathique, si aimable ! (*La mort faite homme*, p. 247)

Je sifflais de joie, d'insouciance. Tout à l'heure, des chiffres vont tourbillonner dans ma tête, des symboles magiques [...]. Avec eux, toutes les espérances. Je touche voluptueusement ma peau, un corps de vigueur et de jeunesse.

Ma voix qui gronde, qui tonne :

- Faites-les entrer un à un, bon sang ! [...] Je vous ai déjà dit que je veux de l'ordre. De la discipline... Non, il ne faut pas jurer [...]. Non, il ne faut pas haïr, ni détester qui que ce soit. Du sang-froid ! Il faut se maîtriser, se dominer [...]. Il faut endurer sa peine. Purger son châtement. (*La mort faite homme*, pp. 14-15)

<sup>156</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 25

<sup>157</sup> *Ibid.*

<sup>158</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 238

Les deux types de récits dépendent l'un de l'autre mais « *la dépendance mutuelle du récit premier et du récit second varie selon que le récit encadré influence ou non le déroulement du récit premier* »<sup>159</sup>. Il en résulte que les rapports entre les deux récits sont d'ordre divers. Ils peuvent être explicites ou implicites, de brouillage ou d'éclaircissement de l'histoire, etc. Bal les ramène à trois catégories<sup>160</sup> :

Le rapport peut être causal (fonction explicative), lorsque le métarécit explique ce qui se passe dans le récit premier. Il peut être thématique, sans impliquer aucune continuité spatio-temporelle entre les deux récits [...]. Le récit second peut, dans ce cas, influencer par l'exemple les événements du récit premier, à condition qu'il soit raconté aux personnages du récit premier récit. Le troisième rapport est purement narratif : ce n'est pas le contenu du métarécit, mais l'acte même de narrer qui influence les événements du récit premier [...].<sup>161</sup>

Notre analyse ne consiste pas à faire entrer les romans du corpus dans ces catégories (ce qui d'ailleurs ne serait pas facile) mais plutôt à montrer comment et pourquoi ils échappent à cette catégorisation.

Ainsi par exemple, le récit second de Mianza n'explique pas, mais il s'explique par ce qui se passe dans le récit premier : le personnage est coupé du monde. La conséquence est qu'il invente et raconte des histoires pour échapper à l'anéantissement par la solitude et surtout pour plus de liberté parce qu'il en manque cruellement :

Alors, je me suis fait un monde à moi. J'ai dû me créer un univers unique. Dans lequel personne n'est venu compromettre la paix première. La paix primordiale. (*La mort faite homme*, p. 226)

Cela se justifie par les choix au niveau de la narration : le narrateur ne garde pas son statut (c'est-à-dire sa relation à l'histoire qu'il raconte et sa position par rapport à elle) si bien qu'il est parfois remplacé par un ou plusieurs personnages ou se cache derrière eux. L'enchâssement des récits, c'est-à-dire la présence d'une ou de plusieurs histoires dans l'univers de la diégèse s'explique donc par la notion de restriction de champ qui exige le recours à d'autres focalisations pour

---

<sup>159</sup> Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 15

<sup>160</sup> Dans *Figures III*, Genette distingue lui aussi trois types de relations entre le récit métadiégétique et le récit premier dans lequel il s'insère : *relation d'enchaînement*, c'est-à-dire de *causalité directe* (...) qui confère au récit second une *fonction explicative* (p. 242) ; *relation thématique* qui n'implique (...) aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse : *relation de contraste* (...) ou *d'analogie* (...). *La relation thématique* peut d'ailleurs, lorsqu'elle est perçue par l'auditoire, exercer une influence sur la situation diégétique (...) (pp. 242-243). Le récit second a une *fonction persuasive*. Enfin, il peut n'y avoir aucune relation explicite entre les deux histoires. C'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse, indépendamment du contenu métadiégétique : *fonction de distraction*, par exemple, et/ou *d'obstruction*. (p. 243)

<sup>161</sup> Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 24

compléter une connaissance partielle des événements. Il s'explique également par le décalage entre le moment des faits et celui de leur mise en récit.

Par rapport à la date des faits et à leur narration, c'est-à-dire « *la position temporelle de l'acte narratif par rapport à l'histoire* »<sup>162</sup>, on distingue la narration ultérieure, la narration antérieure, la narration simultanée et la narration intercalée :

La narration ultérieure raconte les événements après qu'ils ont lieu. [...] Le récit, au passé, se présente comme postérieur aux événements rapportés.<sup>163</sup>

Elle est de loin la plus fréquente. Cette fréquence est à prendre pourtant avec réserve dans la mesure où il est rare, sinon impossible de pratiquer exclusivement ce type de narration dans un roman du début à la fin. Il en est de même des autres types.

La narration antérieure consiste à raconter les événements avant qu'ils ne se produisent. Il s'agit là d'un cas rare qui suppose un récit au futur. On rencontre en général ce type de narration dans des passages relativement circonscrits, beaucoup moins souvent dans des récits entiers. Cette procédure convient particulièrement aux énoncés prophétiques.<sup>164</sup>

Elle convient aussi aux vœux des personnages obligés de se projeter dans le futur parce qu'ils croient à l'immortalité et à l'éternité de l'homme bienveillant ou tout simplement pour traduire leur détermination. C'est la conviction du père de Khédamawit, de Yakouta, de Ayoub, de Mianza ou encore de Josiane :

Moi, j'ai triomphé. Car j'ai engendré dans la mort, un Fils d'éternité.

[...]

Son nom sera porté jusqu'au-delà des déserts du sable brûlant

Ils proclameront la grandeur de la présence. Nul ne dira plus jamais : « le Fils du maudit ».

[...]

Ton nom, Khédamawit. Et tu vivras par-delà les siècles.

Ton nom, Khédamawit Yemane.

Par toi s'accomplira le miracle du Tigray.

Pour les siècles des siècles. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 133-134)

<sup>162</sup> Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative : le « point de vue »*. Théorie et analyse, Paris, José Corti, 1989

<sup>163</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 36

<sup>164</sup> *Ibid.*

Les voix s'amplifient à l'intérieur de Yakouta :

Toi aussi tu enfanteras. Tu donneras à tes filles les noms qui chantent l'Espérance et la Foi : Senga et Mwa Mukalenga. La bête de ta vie te viendra au secours pour te guider [...]. Jamais l'okapi ne t'abandonnera sur les routes de l'errance, au milieu des flamboyants géants. (*Yakouta*, p. 77)

La même foi anime Ayoub et Mianza qui établissent un lien entre le passé et le futur :

J'ai alors compris que je t'aimais. Que je t'aimerai avec le désespoir des damnés. Que j'affronterai le monde pour pouvoir exister en toi [...]. Jusqu'à l'éternité. Jusqu'à l'immortalité. (*Des mangroves en terre haute*, pp. 52-53)

Nous ne serons qu'une même solitude. Une même torture. Et nous triompherons du même univers maternel, par notre passion commune. (*La mort faite homme*, p. 60)

Alors que Sanga est déjà morte, Josiane, qui tient dans ses bras le corps inerte de l'enfant de son amie, ne s'empêche pas de l'interpeller pour lui parler de ses espoirs et de toutes les joies à vivre :

Maintenant, Sanga, notre enfant est là. [...] Tu l'as gardé des mois entiers. Maintenant, il est dans mes entrailles. Et moi, je le garderai jusqu'à l'éternité. Sanga, nous irons avec nos cierges allumés à la main. Les cantiques vont éclater dans la maison. Des chansons de triomphe, lorsque nous présenterons l'enfant aux prêtres. Il nous dira : tuambilambile eh ! tuafua bundu ! (*Le pacte de sang*, pp. 334-335)

L'avenir est moins radieux ou considéré comme tel par Muanza à la fin du roman, parce que les hommes sont enclins à mettre en avant leurs différences et par conséquent les intérêts spécifiques :

Sur les cendres des villages incendiés, d'autres resurgiront. La vague d'horreurs aura passé. Les hommes se donneront la main, et se sauteront à la gorge à la première méfiance. Au nom d'une tribu, au nom d'un clan. Ils brimeront les autres, au nom de cette même tribu. [...] la tribu sera une étiquette collée sur le visage de chacun. Elle lui permettra de participer au festin des chefs, ou d'aller mendier le ciel. Elle autorisera à cueillir les fleurs ou à se faire piquer par les épines. Elle lui apportera des soleils nouveaux, ou l'enfoncera dans la nuit noire. [...] Et des régions entières seront inondées de toutes ces horreurs. Des régions seront écartées des sentiers de la vie. La tribu aura marqué sur elles des stigmates indélébiles de malédiction. (*Le fils de la tribu*, pp. 141-142)

Quant à elle, « *la narration simultanée [...] donne l'illusion que le narrateur écrit au moment de l'action (ce qui est, bien sûr, impossible)* »<sup>165</sup>. Elle se signale par l'emploi du présent.

---

<sup>165</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 36

Enfin,

la narration intercalée, telle qu'on la rencontre dans le journal intime, est un mixte de narration ultérieure et de narration simultanée : le récit au passé s'interrompt de temps à autre pour un commentaire rétrospectif au présent. Autrement dit, l'évocation des faits alterne avec le commentaire sur les faits [...].<sup>166</sup>

C'est ce dernier type de narration qui est couramment pratiqué dans les romans de notre corpus, avec la particularité que les flash-back et les commentaires côtoient les projections dans le futur selon que le narrateur privilégie les faits de mémoire, d'observation ou de prémonition des personnages. La linéarité discursive du roman co-présente des événements ne datant pas de la même période et n'appartenant pas à la même instance narrative. Une lecture attentive du passage suivant le démontre dès lors que rien dans le texte ne marque le passage d'une instance narrative à une autre ou encore le décalage temporel des différents discours :

Khédamawit se débattait pour rejoindre le corps affaissé sur lui-même, tassé sur la déraison qui avait saisi les humains à l'aine. Ma souffrance qui éclatait. Mon amour ! Mon amour aimé ! Tes yeux chavirés. [...] Ma poitrine se soulevait, se rabattait. Ta tête s'inclinait. Le souffle lourd. Le mien ou le tien ? Tu ne respirez plus. Tes yeux retournés. [...] Zôra Lou est morte. Ma femme aimée est morte. Vous l'avez tuée.

Les cris ont éclaté. Des hurlements, des vociférations. Qui avait donné l'ordre de tirer ? Qui avait constitué le peloton d'exécution ? Mais elle a tué des miliciens avec une arme à feu. Elle a braqué la mitraillette, elle a lâché une rafale. Elle a massacré les agents de l'ordre de la République. Un détachement spécial envoyé pour mater la rébellion des Zamatchs, avec des ordres expressément clairs pour sévir, sans faire de quartiers. Elle n'a même pas réussi à en atteindre un seul. Même pas une égratignure sérieuse. Non, ils s'étaient écroulés de peur. Tous des couards. Et la légitime défense ? Elle ne méritait qu'une simple raclée, mais pas cette boucherie. Elle ne savait même pas se servir d'une mitraillette. Elle a appuyé sur la gâchette, à la manière d'une gamine ébranlée par la mort, en état de choc. Chef, tout cela s'est passé tellement vite. Nous n'avons pas eu le temps de réfléchir. Tellement vite ? Mais un militaire doit savoir maîtriser ses réflexes, dominer la vitesse. Avez-vous mesuré les conséquences ? Nous avons pensé... Nous avons imaginé que peut-être... nous n'avons ordre que de les disperser et non de tuer. Comment allez-vous vous expliquer au quartier général ?

Les paysans se sont bousculés autour de la caserne. Le peuple s'est révolté. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 340-341)

Dans la première phrase, c'est le discours du narrateur et à partir de la deuxième, celui de Khédamawit qui pleure la mort de Zôra Lou. Le narrateur revient dans la suite avec « *les cris ont éclaté* » pour vite s'effacer et laisser le lecteur entendre et apprécier lui-même ces cris. Le récit est en effet une série d'interventions désordonnées et gardées anonymes comme il se doit dans une

<sup>166</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*

discussion où la prise de parole n'est pas réglementée. On voit ainsi se superposer les discours du narrateur, de Khédamawit et des autres Zamatchs, des paysans et de l'armée sans que les frontières soient nettement marquées.

Il en est de même du passage qui suit où Mianza laisse s'exprimer à haute voix le médecin en exercice qu'il avait voulu être :

- Docteur, cette femme a eu des vomissements la nuit dernière. Elle se plaint d'un mal aux côtes [...].

- C'est bien. Allongez-la sur le divan. Avez-vous regardé sur sa langue ? (*La mort faite homme*, p. 18)

Cela explique le recours libre et indistinct à l'une ou l'autre forme de narration. Cette situation fait par ailleurs écho à la position du narrateur qui n'est pas stable et à la multifocalisation des récits que nous avons déjà identifiée.

*Le pacte de sang* s'ouvre sur le début de la veillée mortuaire en l'honneur de Marzeng qui vient d'être assassiné :

Le Matanga de Marzeng venait à peine de commencer. Tout le monde s'accordait pour dire qu'il serait long, plein d'embûche et de déplaisirs. Mais pour le moment, la surprise l'emportait encore sur la véritable douleur. (p. 9)

Le lecteur s'attendrait à ce que le roman continue avec la présentation de la veillée, mais déjà au deuxième paragraphe, il fait place au commentaire comme pour expliquer ces embûches et déplaisirs :

Car Marzeng appartenait à la souche des arbres que ne renversent pas les cyclones, ni les ouragans. Et voilà que l'arbre gisait là, étalé de tout son long. (p. 9)

Tout de suite après, la narration est antérieure sans le rester définitivement, ce qui se confirme dans les dernières pages de *La mort faite homme* :

Tout indiquait que la période des funérailles se déroulerait sur ce mode des incantations et de l'imprévisible. (*Le pacte de sang*, p. 9)

Le roman s'est terminé. Des phrases assonancées, montées comme des puzzles. Des sentiers tortueux, entrelacés en dédales sur les nervures de mes doigts. [...]

Je ne verrai plus d'autre radiographie, que celle de mes obsessions. Mes fantasmes qui battent désespérément. Qui se figent, dans mes prunelles abruties. (*La mort faite homme*, pp. 219-220)

En conclusion, loin d'être homogène, la narration dans les romans de notre corpus est en spirale, tortueuse, morcelée, les faits étant distillés à travers des analepses qui permettent à la fois de créer et maintenir l'effet de suspense et de comprendre l'histoire racontée. Cette liberté prise par rapport aux normes de narration est à mettre en parallèle avec la co-présence des textes de nature différente.



## CHAPITRE III : Une écriture croisée : l'intertextualité

L'intertextualité est une notion qui se rapproche de celles de dialogisme<sup>167</sup>, de source, de citation, d'imitation, etc. Elle reconnaît donc l'existence de relations entre des textes appartenant à des auteurs et/ou des époques différents et « *l'hétérogénéité constitutive des œuvres littéraires* »<sup>168</sup>. En effet, pour Kristeva, « *tout texte se construit comme mosaïque de citation, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte* »<sup>169</sup>, d'où la définition de l'intertextualité comme une :

interaction textuelle qui se produit à l'intérieur d'un seul texte. Pour le sujet connaissant, l'intertextualité est une notion qui sera l'indice de la façon dont un texte lit l'histoire et s'insère en elle<sup>170</sup>.

Cette notion est reprise par Genette qui la définit comme :

une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire [...] par la présence effective d'un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise) ; sous un forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral ; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement tel ou telle de ses inflexions, autrement non recevable [...] <sup>171</sup>.

Pour Genette, l'interaction textuelle n'est pas spécifique à un écrivain ou une époque car, estime-t-il, « *il n'est pas d'œuvre littéraire qui, à quelque degré et selon les lectures, n'en évoque quelque autre* »<sup>172</sup>. C'est aussi le point de vue de Adom :

---

<sup>167</sup> Chez Mikhaïl Bakhtine, le dialogisme exprime le fait qu'un texte est la réécriture d'autres textes, qu'un énoncé fonctionne comme la reprise d'autres énoncés et donc comme porteur d'autres énoncés.

<sup>168</sup> Beniamino, Michel et Gauvin, Lise, (dir.), *op. cit.*

<sup>169</sup> Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146

<sup>170</sup> Kristeva, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968, p. 311

<sup>171</sup> Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, Collection « Points », p. 8

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 16

en littérature, l'intertextualité est un phénomène on ne peut plus universel puisque tout texte, quel qu'il soit, entretient toujours avec les œuvres qui l'ont précédées – ou avec l'histoire – des rapports implicites ou explicites<sup>173</sup>.

En d'autres termes, « *tout texte s'écrit à partir d'autres textes, dans les marges d'un écrit antérieur* »<sup>174</sup>. Deux textes sont ainsi mis en relation : le(s) texte(s) qui constitue(nt) la référence et que Riffaterre appelle intertexte et le texte que le lecteur a sous les yeux. Il propose les définitions suivantes :

L'intertextualité est la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres, qui l'ont précédée ou suivie. Ces autres œuvres constituent l'intertexte de la première<sup>175</sup>.

L'intertexte est l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné. L'intertexte est donc un corpus indéfini<sup>176</sup>.

Toutefois, identifier l'intertextualité ou repérer les traces de l'intertexte n'est pas une fin en soi. C'est plutôt une activité qui « *permet de réactiver, de renouveler les textes et d'empêcher leur figement* »<sup>177</sup>, mais aussi de lire et comprendre les textes à la lumière des intertextes et vice versa, attestant ainsi une grande perméabilité des frontières entre le passé et le présent.

De toutes ces considérations, il convient de retenir l'idée de relation incontestable entre les textes et l'importance accordée à l'acte de lecture. En effet, pour attester l'intertextualité à l'œuvre dans un texte, le lecteur doit repérer et interpréter les traces de l'intertexte qui peuvent être plus ou moins lisibles.

Pour cela, le lecteur se doit d'être actif pour coopérer à l'actualisation textuelle dès lors que des œuvres au départ non écrites peuvent être tenues en compte pourvu qu'elles soient verbalisées dans le texte. Ceci fait de l'intertextualité un « *immense réservoir de discours potentiels et de clichés culturels* »<sup>178</sup>, d'où la terminologie de Genette qui utilise plutôt le terme « transtextualité » pour désigner la transcendance textuelle du texte, c'est-à-dire « *tout ce qui le met en relation, manifeste*

<sup>173</sup> Adom, Marie-Clémence, « Le mythe christique dans La vie et demie : une écriture enchevêtrée », in Lezou, D. Gérard et N'Da, Pierre, (dir.), *op. cit.*, pp. 227-240, p. 228

<sup>174</sup> Beniamino, Michel et Gauvin, Lise, (dir.), *op.cit.*, p.108

<sup>175</sup> Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée*, n°215, octobre 1980, p. 4

<sup>176</sup> Riffaterre, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, février 1981, p. 4

<sup>177</sup> Gignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005, p. 40

<sup>178</sup> Gignoux, Anne Claire, *op.cit.*, p. 45

ou secrète, avec d'autres textes »<sup>179</sup>. Philippe estime même que le roman est « *le miroir et la synthèse de toutes les autres visions du monde (journalistiques, scientifiques, artistiques, ...)* »<sup>180</sup>.

Cela explique le repérage plus ou moins aisé des traces de l'intertexte. En effet, il y en a qui sont tellement flagrantes qu'elles ne peuvent pas passer inaperçues alors que d'autres sont partielles, transformées ou insinuées et exigent du lecteur de faire travailler sa mémoire ou sa culture pour les restituer et les rendre plus lisibles. C'est ce que souligne Butor :

l'acte de lecture s'effectue toujours sur un fond de lectures antérieures, sur une mémoire plus ou moins développée selon les sujets [...] <sup>181</sup>.

De plus,

du point de vue de l'exploitation, l'intertexte peut être repris tel quel, étant dans ce cas une simple citation, ou bien être intégré par l'auteur qui le reprend dans ses propres phrases avec certaines transformations de rigueur<sup>182</sup>.

Par ailleurs, qu'elles soient plus ou moins visibles, les traces de l'intertexte constituent des « *incohérences* » à l'intérieur du texte et le lecteur doit les résoudre pour mener à bien son activité de lecture. Il doit pouvoir répondre à la question pourquoi cet autre texte ? bien sûr après l'avoir identifié.

De toutes ces théories et par rapport à notre corpus, nous prenons l'intertextualité dans le sens où Genette prend la transtextualité pour faire apparaître les différents textes qui traversent les romans que nous étudions, faisant d'eux de véritables carrefours de voix. Nous appliquons également cette notion à la relation qui semble unir presque l'ensemble de ces romans dont les titres sont repris presque textuellement dans les autres romans. C'est un cas particulier de l'intertextualité : l'intratextualité, c'est-à-dire que l'auteur reprend ses propres textes.

Les relations intertextuelles dans les romans du corpus se caractérisent par la diversité des textes impliqués. Nous parlerons des allusions à l'Histoire et à l'actualité. Nous nous intéresserons également à la fréquente convocation des autres textes de l'auteur, au mélange des genres et des parlers ainsi qu'aux références à des textes religieux.

---

<sup>179</sup> Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979, p. 87

<sup>180</sup> Philippe, Gilles, *Le roman. Des théories aux analyses*, Paris, Seuil, Collection « Mémo », 1996, p. 47

<sup>181</sup> Butor, Michel, *op.cit.*, p. 18

<sup>182</sup> [http : //users.telenet.be/ws35109/genres.html](http://users.telenet.be/ws35109/genres.html)

### III.1. Réécriture de l'Histoire

Le concept de réécriture<sup>183</sup> se rattache à celui d'intertextualité dans la mesure où il implique comme lui une relation entre le texte source et le texte résultant de la répétition et de la variation du premier. Il s'agit donc d'une re-création. En effet, la réécriture :

naît d'une intention consciente de l'auteur second de reprendre en le modifiant un texte antérieur. Elle se reconnaît dans un texte par un ensemble de données textuelles, un faisceau de réécritures, souvent littérales [...]. La réécriture se déploie alors au niveau microstructural, dans des répétitions plus ou moins exactes [...], et aussi au niveau macrostructural, dans une esthétique marquée alors par la variation : le texte original transformé par la réécriture donne naissance à un nouveau texte<sup>184</sup>.

Dans ce premier point, nous allons voir en quoi les intrigues des romans que nous étudions reflètent, au moins implicitement, certains moments de l'Histoire du pays de l'auteur ou de celle d'autres pays. Nous nous proposons de voir comment l'Histoire est à la fois reprise et transformée pour donner naissance aux nouveaux textes que constituent les romans du corpus. En effet :

si le roman est d'abord un fait de langage, un ensemble de formes, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque et la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre dont il est la source.<sup>185</sup>

Dans ce cas, il ne faut pas voir dans l'œuvre le miroir de la réalité. Elle n'en recèle que des empreintes.

#### III.1.1. L'Histoire et l'actualité

Dans chacun des romans de notre corpus, l'action principale est centrée sur un événement historique qui semble avoir inspiré l'auteur. Cela reste vrai même pour ceux qui présentent des situations difficilement imaginables. En effet, précise l'auteur,

---

<sup>183</sup> La critique réserve le terme de « réécriture » au « travail des états successifs d'un même texte », c'est-à-dire « le travail de correction d'un texte avant sa publication », qui relève de la critique génétique et réécriture au « travail entre eux de différents textes successifs ». Voir Gignoux, Anne Claire, *op. cit.*, p. 108 Réécriture (réécriture) : « Action de réécrire un texte pour en améliorer la forme ou pour l'adapter à d'autres textes, à certains lecteurs, etc. » *Le Nouveau Petit Robert de la langue française 2008*

<sup>184</sup> Gignoux, Anne Claire, *op. cit.*, p. 117

<sup>185</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 89

Ce qui est atroce en Afrique, c'est de penser que le texte littéraire est à peine romancé. Et qu'il suffit souvent d'observer des situations matérielles, de les relater dans leur banalité pénible, pour aboutir à des œuvres d'une grande densité tragique.<sup>186</sup>

A l'origine du *Pacte de sang* « *mon pacte conclu avec mon sang, et le sang de tout mon peuple* »<sup>187</sup> se trouve le cycle de violences du Congo des années 80<sup>188</sup>, comme l'affirme l'auteur :

Tout ce qui est narré dans *Le pacte de sang* est véridique, et les faits sont à peine romancés. Les responsables du pays eux-mêmes inventent à chaque circonstance des souffrances inédites [...]<sup>189</sup>.

C'est à ces violences que les victimes cherchent à mettre fin. C'est du moins ce que « *la voix* » laisse comprendre à Mambeti lors de l'enterrement de Marzeng :

Ils tuent et ils ne cesseront jamais de tuer. Le sang a éclaboussé leurs yeux, leurs visages. Ils ne voient que par le sang. Mais toi je te consacre [...]. Je te donne le pouvoir [...]. Tu connaîtras la passion de la sève vitale. Mboyo Jenipe, sois libre. Et tu vivras. Ne te laisse pas survivre. Appelle à toi la vie. (*Le pacte de sang*, p. 133)

*La mort faite homme* part des manifestations estudiantines de juin 1969 au Congo Kinshasa et des représailles et emprisonnements qui en ont été les conséquences. Ces faits sont attestés historiquement, comme le laissent comprendre entre autres le poème liminaire qui fait office à la fois de dédicace aux victimes et d'introduction au roman ou les différentes références à des articles de journaux :

et tous les morts fusillés à l'aube  
 engloutis dans la boue et les sables  
 soleils ils ne sont mais marécages sépulcres  
 mais soleils mâchés soleils de vomissures

<sup>186</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 294

<sup>187</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Vie et moeurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, p. 179

<sup>188</sup> Dans *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Kalonji a identifié les hommes du pouvoir présentés dans *Le pacte de sang* à ceux qui ont occupé l'un ou l'autre poste dans les années 1970 : Djogo (anagramme de Yogo Gbabendu, chef de la sécurité régionale à Lubumbashi, à la fin des années 70), le cynique administrateur-général des services de la sécurité et des cachots de la torture ; Mak'batta, le recteur insolite (anagramme de Imbata, secrétaire général administratif du Campus de Lubumbashi), secondé par son assistant Epotang ; Yalétis (anagramme de Seti Eyale, tortionnaire national dans les services de sécurité, de triste mémoire), le responsable de la sécurité aux moeurs cannibales (...) ; maman Bosumbe (anagramme de Bongwalanga Bosumbe), la matrone qui se tient au milieu de tout le marché et de tous les trafics illicites de la chair et des choses. pp. 106-107

<sup>189</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 277

dans le brouillard ensanglanté du quatre juin mais soleils

pleurant dans la nuit [...]

ils ont été dissous dans le soufre

et l'acide corrodant des démenes présidentielles.

1. Verdict du procès (lire *Le Progrès*, quotidien d'action nationale, n°600, du vendredi 27 août). (*La mort faite homme*, p. 10)

18 bis. Il y avait une fois, une tourbe d'étoiles constellées, qui se révolta dans les hauts lieux. D'après la chronique locale, voici les faits (*L'Étoile*, n°216, 2<sup>e</sup> année, jeudi 5 juin<sup>190</sup> : Pourquoi cette flambée ?) (*La mort faite homme*, p. 63)

Le journal reprend également le discours que le président a adressé à la nation le soir des massacres :

19 bis (idem, p. 2)

Ce mercredi<sup>191</sup>, à quatre heures du matin, alors que la population laborieuse s'apprêtait à gagner son lieu de travail, des bandes d'étudiants déchaînés surgissaient de tous les coins, brandissant des pancartes, des cocktails molotov et des grenades, et prêts à tout détruire sur leur passage [...]. (*La mort faite homme*, pp. 67-68)

Ces événements sont également attestés par Matala Mukadi dans son autobiographie :

En date du 4 juin, des étudiants avaient déclenché des manifestations à l'Université Lovanium de Kinshasa. L'armée était intervenue brutalement, causant une dizaine de morts et de nombreux blessés<sup>192</sup>.

La situation politique du pays est aussi au centre de *Les étoiles écrasées* : « Vive le Congo libre ! A bas les dictateurs ! » (p. 37). De même, l'auteur souligne à la fin du roman que « les principaux événements rapportés ici ont été inspirés » entre autres par la seconde guerre du Shaba<sup>193</sup>. Ce roman, comme les autres d'ailleurs, est aussi traversé par l'image de Patrice Lumumba, héros de l'indépendance du Congo-Kinshasa.

<sup>190</sup> Le lendemain de la manifestation et des répressions sanglantes par l'armée.

<sup>191</sup> Le 4 juin 1969 est effectivement un mercredi.

<sup>192</sup> Matala, Mukadi Tshiakatumba, *Dans la tourmente de la dictature (autobiographie d'un Poète)*, Paris, L'Harmattan, Collection « Mémoires Africaines », 2000, p. 113

<sup>193</sup> Willame, J. Claude, « La seconde guerre du Shaba », *Genève-Afrique*, vol.XVI, n°1, 1977-1978, IUED-SSEA, pp. 9-26 (une partie de l'article est reprise à la fin de *Etoiles écrasées*)

De même, le personnage principal, Joachim Mboyo (anagramme de Yombo), est inspiré par Yombo Lescanne, fils d'un lumumbiste assassiné à Mayi Munene et qui a décidé de revenir de son exil en Belgique pour participer activement à la guerre du Shaba en 1977. Comme lui, Joachim Mboyo reprendra le chemin de l'exil après la défaite et il se retrouvera, en Amérique latine, en Afrique et en Europe, et le roman se termine alors qu'il embarque vers Colombo, au Sri Lanka.

Les sécheresses, les famines et les émeutes successives en Éthiopie autour de 1975 constituent la trame de *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie*. L'action se déroule principalement en Éthiopie mais les conséquences de ces calamités ou de situations analogues ailleurs en Afrique la déplacent jusqu'au Soudan ou au « Kongo » dont les événements ressemblent à ceux de l'Éthiopie. Au nom des Nations-unies, l'Éthiopie envoie des militaires au Congo « pour réprimer la sécession », allusion explicite à la sécession katangaise qui éclate en juillet 1960 pour se terminer en janvier 1963 et dont la répression a effectivement fait intervenir les Nations-unies. Comme le père de Khédamawit Yemane, le mage Nefadiri fait partie du contingent envoyé dans ce pays « *plein de rivières puissantes* » :

Là-bas [...]. Des centaines d'enfants du terrara<sup>194</sup> ont été couchés dans l'herbe, côte à côte. Dans la boue d'argile [...]. Ils avaient tué leur Prophète, leur Mage unique. Des félons s'étaient emparés de son Empire. Surtout lui, un caporal exécrable. Une bête immonde. Dans un janvier torride. Nous étions au garde-à-vous à l'aéroport. La Luano, je crois. Un nom qui m'échappe. Et le petit caporal abominable a usurpé les droits du Peuple [...]. Malheur sur le Kundelungu ! Malheur sur le Kimpompo ! C'était le Kongo, le paradis. Et la mort l'a dévasté. La mort, la mort ! (*Un jour de grand soleil...*, p. 105)

Même si c'est le chapitre le plus court - moins de deux pages - de la troisième partie du roman *Le doyen Marri*, le quatrième chapitre fait allusion aux massacres des étudiants au Campus de Lubumbashi qui ont été perpétrés dans la nuit du 11 au 12 mai 1990<sup>195</sup> :

La panique saisissait les Étudiants à chaque crépuscule, lorsque des silhouettes habillées de couleurs fauves se glissaient furtivement sous les arbres, pour les terroriser. Dans les autres campus, ils avaient égorgé sauvagement une centaine d'étudiants, sur un ordre donné et exécuté au sommet de la hiérarchie nationale. Des Hiboux et des brigades présidentielles aux cris des impé ère, impé ère. Horreur [...]. Le Campus venait de se transformer en une scène de la mort. Un escadron de carnassiers s'abattit sur les Étudiants. Toujours les mêmes, recrutés sur le contingent des brigades spéciales de la Présidence, entraînées par des mercenaires occidentaux et des instructeurs israéliens. (*Le doyen Marri*, pp. 171-172)

<sup>194</sup> « Terrara : terme pour désigner la montagne en amhara. Il est souvent utilisé dans le sens biblique de la Montagne sacrée, lieu de la révélation et de la transfiguration » *Un jour de grand soleil...*, p.445

<sup>195</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, p. 20

*Yakouta* est essentiellement centré sur le personnage éponyme et part d'un fait historiquement attesté comme dans le roman précédent : la nuit du 11 au 12 mai 1990, « *les brigades présidentielles envahissent le Campus de Lubumbashi. Ils massacrent à l'arme blanche une centaine d'étudiants* »<sup>196</sup> dont les corps disparaissent dans l'anonymat. C'est d'ailleurs par cette référence que s'ouvre la première partie du roman :

Le village de sable est situé en haut du promontoire [...]. Les hommes y habitent depuis des siècles lointains [...]. Les enfants ont cessé de s'amuser en piétinant les fougères. A cette époque où les services de sécurité avaient pris l'habitude de jeter les corps de leurs victimes dans les crevasses et les mares stagnantes. Cependant, le chef des brigades a toujours opposé des démentis catégoriques aux allégations des hôtes de passage lorsqu'ils s'aventuraient à proximité du village [...]. Alors, la peur s'est emparée de tous les habitants. (*Yakouta*, pp. 11-12)

Si l'Histoire de son pays intéresse l'écrivain qui s'en inspire dans ses œuvres, ce n'est pas seulement parce qu'elle est parfois marquée par des moments douloureux. C'est surtout parce que, pour lui, la littérature est mieux placée pour lui conférer toute sa signification et exprimer son impact sur la société entière :

Aussi passionnants que soient les événements qui surviennent à toute société humaine, ils ne prennent leur sens que s'ils transforment les modes de pensée pour ceux qui les auraient ainsi vécus, endurés, valorisés et sublimés. Les circonstances ou même les contextes réels ne pourraient signifier concrètement, que dans la mesure où les paroles, les mots, les « littératures » elles-mêmes les auraient portés à leur niveau de communicabilité<sup>197</sup>.

D'autre part, l'Histoire :

trouve ses origines dans les grandes passions du Peuple, mais également dans ses peurs les plus profondes et ses angoisses accumulées, autant que dans les craintes mythiques mises en forme par les paroles et les discours échangés. Et les lieux de surgissement en demeurent les guerres, les affrontements, les contradictions, les apparitions, ainsi que les images que les hommes peuvent avoir de leur propre misère<sup>198</sup>.

Par ailleurs, l'auteur s'intéresse à l'Histoire universelle non seulement dans ce qu'elle a de plus beau, mais aussi pour quelques uns de ses moments sombres pour mieux critiquer et dénoncer

<sup>196</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, p. 105

<sup>197</sup> Ngandu Nkashama, Pius, « La passion du dire et la science du discours : l'épreuve de la guerre », dans Kadima-Nzuji, Mukala et Gbanou, Sélom Komlan, (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V.Y.Mudimbe*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp.354-362, p.362

<sup>198</sup> Ngandu Nkashama, Pius « Esthétique de la transgression dans les écritures romanesques », [http : //www.mondesfrancophones.com/espaces/Afriques/articles/esthetique-de-la-transgression](http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Afriques/articles/esthetique-de-la-transgression)



les exactions commises par les pouvoirs contemporains et mettre ainsi en valeur les vrais héros. Il veut aussi placer l'écriture et la lecture de ses œuvres aussi bien dans la culture et l'histoire africaines que dans la culture et l'histoire universelles.

C'est le cas par exemple quand il met dans la bouche ou la conscience de ses personnages des rapprochements entre la situation de leur pays et celle des autres sociétés à d'autres époques. Ainsi, devant la cruauté des dirigeants dans son pays, Joachim Mboyo va jusque dans la Rome du premier siècle après Jésus-Christ pour leur trouver un équivalent. Ce voyage temporel et culturel est celui de l'auteur dans la mesure où son personnage - un footballeur - n'a pas des connaissances aussi étendues :

Néron<sup>199</sup> le dément, offrant des banquets sadiques illuminés aux torches des corps vivants enduits de résine. D'autres Nérons ont surgi du fond des âges, plus féroces encore. Ils ont construit leurs repaires sur les bords des fleuves gigantesques qui charrient toutes les convulsions de l'équateur torride. Ils tuent et massacrent pour le plaisir de leurs anatomies sanguinaires. [...] Ils se congratulent de leurs supplices ingénieux pratiqués dans les caves des services de sécurité. Néron, Caligula<sup>200</sup>, Domitien<sup>201</sup>, [...]. Ici, comme là-bas, les tyrans ont avili les sentiments. Ils ont désacralisé la vie, réduit le corps de l'homme à l'état de pâture. Une charogne aux entrailles piétinées. (*Les étoiles écrasées*, pp. 55-56)

Comme il a été mis fin au règne de ces empereurs, Joachim Mboyo espère renverser la dictature dans son pays en utilisant les mêmes méthodes que les oppresseurs. C'est avec cette conviction qu'il s'engage dans la lutte de libération :

Ce ne sont pas les éruptions de cendres et de pierres incandescentes qui ont détruit l'imperium, mais des hordes de barbares. Elles ont déferlé avec des juments mal harnachées, et elles ont pillé les sanctuaires calfeutrés des liseurs d'oracles. Cette force impavide, la puissance implacable qui avait réussi à démonter patiemment les cuirasses des légionnaires, les remparts des fantassins aux casques de bronze. Et lui, il se revendiquait pour lui-même cette même puissance, afin de retrouver, avec les enfants de son pays, leur part dans l'histoire merveilleuse des miracles accomplis. (*Les étoiles écrasées*, pp. 56-57)

---

<sup>199</sup> Néron a régné sur Rome de 59 à 68 et est considéré par beaucoup comme « le symbole de tout ce que la Rome antique a eu de plus monstrueux ». [http : //fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9ron](http://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9ron)

<sup>200</sup> Caligula, de son vrai nom Caius César, est l'oncle maternel de Néron. Empereur de Rome de 37 à 41, il tombe gravement malade en automne 37 et à partir de ce moment « toute la suite de son irracontable règne ne fut que déraison, débauche, perversion, fureur, crimes et orgies sanglantes ». L'une des caractéristiques majeures de son règne est sa prétention à la royauté divine ([http : //www.empereurs-romains.net/emp04.htm](http://www.empereurs-romains.net/emp04.htm))

<sup>201</sup> Empereur de Rome de 81 à 96, Titus Flavius Domitianus dit Domitien a régné avec justice au début mais la fin du règne est assombrie par « sa tendance à voir des complots partout, sa violence et son autoritarisme »

### III.1.2. L'histoire

Nous l'avons souligné plus haut, certains événements historiques sont repris dans l'univers des romans du corpus, non pour les restituer comme dans des manuels d'Histoire, mais pour écrire l'histoire de ceux que le discours ou l'historiographie officielle laisse dans l'ombre non sans les avoir marqués. Une autre histoire, plus fouillée, est écrite. C'est la raison pour laquelle elle diffère de l'Histoire des historiens parce que celle-ci ne retient que les « grands événements », c'est-à-dire ceux qui servent l'idéologie en vigueur en occultant beaucoup d'autres qui pourraient l'éclairer ou l'éclaircir.

Les œuvres que nous étudions ont une dimension historique incontestable car « *tout roman, dans la mesure où il reflète obliquement la période dans laquelle il est né, peut être qualifié d'historique* »<sup>202</sup>.

Mais si on en entreprend la lecture, force est de constater que l'événementiel y est évoqué par bribes et par le biais d'autres histoires secondaires qui prennent plus d'importance dans le récit, ce qui le dispense de beaucoup de lourdeurs et lui permet de créer et maintenir une tension chez le lecteur.

Dans *Le pacte de sang*, la mort de Marzeng, le ministre de l'Intérieur et des Affaires politiques, constitue le déclenchement du récit et en explique les différentes péripéties, même si le deuxième chapitre (Josiane à la recherche de Sanga), semble constituer une rupture dans la suite du récit. Les mobiles de « *cette catastrophe brutale, injuste et insensée* » ne sont révélés que dans les dernières pages lorsqu'une autre victime est personnalité meurt comme Marzeng :

Ils allaient procéder à la manducation rituelle et mythique du cœur de Yepiya, ainsi qu'ils l'avaient fait pour le corps broyé, mais encore vivant de Marzeng. Ainsi qu'ils l'avaient pratiqué pour tant et tant d'autres. (*Le pacte de sang*, p. 319)

Aussi tous les personnages des dix-huit chapitres du roman sont-ils liés par la mort, la seule puissance qui traverse toute l'œuvre. Pourtant, rien n'indique au départ que leurs chemins vont se croiser. Josiane est à la recherche de son amie Sanga portée disparue sans laisser de traces. Mambeti veut tout savoir sur la mort de Marzeng. Le docteur Chikuru est affecté au Centre neuropsychiatrique, « *vaste sanctuaire des machinations diverses et de l'occultation de la vérité* »<sup>203</sup> sans rien savoir de cette institution. Le point d'arrivée est le même pour tous : le Centre neuropsychiatrique et ses alentours où sont retrouvées toutes les personnes recherchées. Chaque

<sup>202</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 180

<sup>203</sup> Kalonji, M.T.Zezeze, *op. cit.*, p. 60

chapitre s'articule autour d'une histoire apparemment autonome mais qui, en réalité, constitue un épisode de l'histoire.

Le déplacement constant du regard permet au narrateur de montrer que la violence n'épargne personne quelle que soit la vie menée et que chacun doit donc la combattre. C'est ce que Josiane essaie de faire comprendre à Dambuwa :

Des filles et des femmes brisées, révoltées, écrasées [...], cette ville-fantôme, cette ville-sépulcre en a englouti par milliers. Une révolte vaine, ridicule. Faite de naïvetés et de duplicités avec soi. Il s'agit maintenant d'une quête et d'une conquête. Il s'agit, pour nous, de nous fonder une terre qui soit à nous. Sais-tu, Dambuwa, que nous ne pouvons revendiquer pour nous aucune terre. (*Le pacte de sang*, p. 286)

Dans *La mort faite homme*, le récit commence au moment où les ex-étudiants et futurs prisonniers sont conduits au tribunal pour être jugés :

Ils passent en silence. Écrasés par le silence. Mangés par le silence. Ils forment une longue file. La longue file des damnés. Des condamnés. Une file douloureuse. Le regard hâve et terne. Leurs bras émaciés, leurs coudes en saillie, humiliamment croisés sur un cœur qui bat la résignation. Ils traînent leur jeunesse enchaînée. (p. 9)

Le lecteur s'attendrait à ce que le récit continue sur le même ton jusqu'à la libération du narrateur principal en passant par le verdict du procès et l'emprisonnement. Mais avant même de présenter le verdict, le narrateur anticipe sur les souffrances de sa réclusion :

Quinze ans, vingt ans. A perpétuité [...]

1. Verdict du procès [...]

Le Tribunal de première instance a condamné hier après-midi, dix ex-étudiants, à la peine de servitude pénale principale à perpétuité, et trois autres à quinze ans de la même peine. (*La mort faite homme*, p. 10)

Suit un long monologue où le narrateur se noie dans les souvenirs d'un passé pourtant prometteur mais qui n'est plus :

Le monde allait changer. Il allait se transformer [...]. L'avenir me souriait. Je cherchais à m'agripper de toutes mes forces à cette grâce, à ce privilège, à ce messianisme prophétique et rédempteur. (*La mort faite homme*, p. 17)

A part les répétitions obsédantes du nombre « 15 » et du mot « solitude » rappelant les quinze ans de sa peine, le narrateur parle peu de la prison en tant qu'expérience douloureuse. L'allusion à l'événement n'est peut-être qu'un prétexte pour l'auteur qui veut intéresser le lecteur car :

le récit, pour être lisible, doit tenir en haleine son lecteur ; reposer sur un minimum d'illusion référentielle ; et jouer sur une dose de séduction<sup>204</sup>.

<sup>204</sup> Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, p. 169

La prison revêt un autre cachet. Elle devient un espace favorable à une création artistique dont l'univers spatio-temporel est organisé de telle façon que la part subjective l'emporte sur la récitation des événements « *vrais* » et devienne crédible.

Le monde inventé par le prisonnier n'a pas de frontières. Il englobe le monde « *réel* », c'est-à-dire l'univers diégétique dans lequel il évolue et l'univers fictif, c'est-à-dire celui du récit métadiégétique dont il est l'« *auteur* ». Le récit effectue un éternel va-et-vient entre les deux si bien que le lecteur, à la suite du narrateur, hésite à référer le texte au monde du rêve ou au monde « *réel* » parce que le roman intercale récits objectifs et récits oniriques sans qu'il soit toujours facile distinguer clairement les deux :

Ces souvenirs sont d'un autre âge. Ils me parviennent, tellement éloignés de moi. Presque irréels. Je ne sais même pas s'ils m'appartiennent. S'ils appartiennent à ma mémoire, ou à mes fantasmes. (*La mort faite homme*, p. 85)

ou encore :

Je laisse affleurer à mon encéphale affolé tous ces souvenirs, tous ces désirs qui ne m'appartiennent pas. Souvenirs ou rêves ? Je ne sais plus à quel monde ils s'accordent. C'est cela, ma servitude pénale principale. Abolition de toute ma conscience. (*La mort faite homme*, p. 126)

Ancien footballeur congolais dans une grande équipe belge, Joachim Mboyo rentre au pays et s'engage aux côtés d'autres compatriotes dans une guerre de libération de son pays, le Congo. L'éloignement de sa famille qui reste en Belgique et celui de sa terre qu'il a dû fuir à cause de la guerre semblent expliquer les « *voyages* » de ce personnage qui constituent en quelque sorte des récits secondaires. Ce voyage retour se situe à deux niveaux indissociables, les niveaux temporel et spatial. Joachim Mboyo qui devient Pedro Santos (= Saint Pierre ?) emprunte « *le chemin des étoiles écrasées* » et retrouve ce conte lointain qu'il veut rendre plus actuel encore :

Le conte ne parlait-il pas d'étoiles écrasées, d'astres broyés, effrités qu'il ramasserait un jour sur une route de poussière ? (*Les étoiles écrasées*, p. 12)

La relation des différentes opérations militaires des combattants réunis autour de Pedro alterne avec celle du cours des événements dans le pays : des grèves par ci, des nominations au prix de la délation par là, la corruption, le trafic de la drogue et des jeunes filles, etc. Mais tout cela contribue à montrer que les faits sont tels que le pays court à la dérive, qu'il risque de se noyer définitivement et que sa libération est plus qu'urgente.

Contrairement à certains syndicalistes ou anciens combattants qui se laissent corrompre par le pouvoir et nommer à de grands postes, Pedro est déterminé à aller jusqu'au bout même si le pouvoir

utilise tous les moyens pour gagner les principaux éléments de l'opposition à sa cause et qu'il élimine les récalcitrants sans pitié :

Le grand caïman<sup>205</sup> a attrapé les étoiles. Il les saisit par le noyau d'où partent les rayonnements. Il les a écrasées sur son ventre [...]. Des gousses calcinées d'étoiles écrasées [...]. Joachim comprend que le moment est arrivé de se faire une étoile qui ne sera jamais écrasée. De la produire ou de se transformer. Ils peuvent venir le réduire en pièces. Ce ne sont pas les moyens qui leur manquent [...]. Qu'il disparaisse du suc des champignons vénéneux, que ses ossements pourrissent sur des terres défuntes. Il aura seulement vaincu la mort. Il n'a plus peur. [...] Il pourra alors éprouver la paix, reconstruire la case de son père. Car il aura combattu. Il pourra désormais se prévaloir dans le cercle des montagnes. (*Les étoiles écrasées*, pp. 210-211)

Ce roman, comme les autres d'ailleurs, établit une filiation entre Patrice Lumumba et toutes ces « *jeunes étoiles* » qui meurent à cause de leur soif de liberté :

Ce jour-là se célébrait la commémoration du martyr de celui qui avait annoncé que l'histoire des Noirs se réécrirait sur un nouveau rêve dans le livre du destin. Un dix-sept janvier. Il avait été dissous, ce martyr-là, dans le soufre et l'acide. Dans les mêmes usines de raffinage de Panda et de Shituru. Un jour torride de janvier. Il s'était mis debout pour crier Uhuru. (*Les étoiles écrasées*, p. 124)

Tous nos lendemains brûlés dans l'acide. Dans le soufre. Ce sont les mêmes qui ont tiré sur des enfants. (*La mort faite homme*, p. 220)

L'allusion au « *janvier torride* » rappelle la mort de Lumumba<sup>206</sup> sur laquelle revient constamment le texte laissé à Khédamawit par son père :

Et surtout, cette image de la Luano, l'aérodrome des souffrances.

Nos regards ahuris, le spectacle d'épouvante. Mes inquiétudes.

Son corps grand, supplicié. Traîné dans la pierre.

Ce janvier de froidure sur son calvaire : Lumumba

O Martyr ! [...] (*Un jour de grand soleil...*, pp. 125-126)

La raison de ces supplices est toujours la même que du temps de Lumumba :

<sup>205</sup> Pour souligner la férocité du pouvoir en place, le narrateur le compare à un caïman tellement fort qu'il est capable d'attraper les étoiles dans le ciel alors qu'il vit dans l'eau. Les deux ne partagent pas le même écosystème pour qu'ils se le disputent. De même, les hommes au pouvoir abusent de leur autorité en opprimant le peuple même lorsque celui-ci n'entreprend aucune action d'agression ou d'opposition à leur rencontre.

<sup>206</sup> Patrice Lumumba est assassiné le 17 janvier 1961 à l'aéroport de la Luano (Katanga)

Ils ont osé parler haut. Ils ont parlé juste. Ils ont parlé libre. Les voici cadennassés. Enfermés dans ces labyrinthes où désormais se corrodent les cœurs, se dissolvent les corpuscules du matin. (*La mort faite homme*, p. 9)

Les étoiles symbolisent, dans toute l'oeuvre de Ngandu Nkashama, la lumière et l'espoir, l'éternelle jeunesse ainsi que la force exceptionnelle dans un combat toujours à recommencer :

Les étoiles se révoltèrent dans un ciel corrodé par des longues files, par des tourbillons de flammes. Par des traînées de flammes. [...] Les étoiles voulaient la liberté, dans un autre coin du ciel. [...] Ce sable qui scintille, ce sont des milliers d'étoiles brisées, écrasées, que la mort a réduites en cendres grises. En poussière argentée. C'est là dans la rivière brillante, qu'elles ont retrouvé la splendeur, la solitude. Elles brillent encore. Et parfois, certaines d'entre elles s'éteignent tristement. Comme de diamants. (*La mort faite homme*, pp. 66-67)

Le voyage d'Ayoub dans *Des mangroves en terre haute* apparaît comme le seul moyen d'échapper à l'abandon, à l'anéantissement et à la solitude dont il est victime :

Il avait tant désiré un siècle d'amour et de bonté. Tout se déroulait à l'envers, comme s'il avait été produit à l'existence dans le contre-sens de la nature. (*Des mangroves en terre haute*, p. 16)

C'est ce malaise existentiel, cette incapacité qui pousse Ayoub à se réfugier dans l'univers de la légende et à se laisser aller là où l'imagination l'entraîne. Ceci explique l'attrait des personnages de Ngandu Nkashama pour la liberté et l'immortalité, les deux étant souvent liées à la mort :

Personne n'osait déranger l'illusion de mort. [...] Car personne ne voulait s'avouer s'il [Ayoub] s'était endormi dans l'Amour, ou s'il s'était réellement reposé dans la Mort. L'Amour, la Mort. Les deux s'étaient réconciliés d'une manière irréductible. Ayoub s'était laissé intégrer dans l'unité supérieure de l'Éternité. (*Des mangroves en terre haute*, p. 95)

Dans *Un jour de grand soleil...*, l'Éthiopie et le Congo, dont « *la situation [...] ne se distingue pas fondamentalement de celle qui prévaut dans les autres pays d'Afrique* »<sup>207</sup>, croisent leur destin. Ce croisement est symbolisé par Khédamawit Yemane né d'un père éthiopien et d'une mère congolaise qu'il ne pouvait pas épouser parce que la loi du clan le lui proscrivait.

Ramené en Éthiopie par un ami de son père, Khédamawit vivra cette rupture comme un manque, ce qui crée un désir ardent de renouer avec cette autre racine. La situation du pays de sa mère l'intéresse autant que celle de l'Éthiopie. Mais comme il n'a pas connu sa mère, il trouve en sa femme Elizabeth Adâné celle qui l'accompagnera sur « *le chemin qui mène dans le Kundelungu* », c'est-à-dire le Congo.

---

<sup>207</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, p. 272

C'est le témoignage de Nefadiri qui pousse le lycéen éthiopien à placer, au nom de ses camarades, leur combat à l'échelle continentale même s'il prend source en Éthiopie :

Nous luttons pour que le continent soit libre et indépendant. Pour que le continent, du nord au sud, entonne avec ses enfants un chant de joie. Pour la paix, pour l'amour dans les cabanes des paysans, dans les cases des pauvres. Pour l'Éthiopia éternelle. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 106-107)

Le roman restitue aussi un temps qui n'a pas d'âge avec un ordre multiséculaire où chacun doit garder sa place :

Mère Soraya se réjouissait des efforts qu'elle avait dû fournir [...] la mémoire de ses ancêtres [...]. Depuis des générations, ils avaient toujours rendu aux paysans le sens de la vie, l'amour des vertus qui élèvent à la dignité de l'homme. Le respect de son rang assigné par la nature. Elle avait toujours observé la loi de la lignée. Elle avait toujours marché selon les préceptes de l'histoire de son grand Peuple [...]. Deux mille ans, trois mille ans. Tout un temps qui ne commence ni ne termine. (*Un jour de grand soleil...*, p. 29)

Mais comme les personnages des autres romans, les Baria, c'est-à-dire les esclaves et les Zamatchs veulent mettre fin à la loi de la race et instituer un nouvel ordre, l'ordre du Peuple qui reconnaît à chacun ses droits. Quand le Baria Ephrem Olami se révolte et tue son maître, Ras Taféla, les autres comprennent qu'une nouvelle ère vient de commencer :

Voilà que maintenant, le monde s'était renversé totalement. Et plus rien ne pouvait le redresser sur ses fondements. Désormais, le sens de l'histoire avait basculé. Un sens nouveau allait être attribué aux choses et aux éléments. (*Un jour de grand soleil...*, p. 113)

Cependant, les intérêts en jeu dépassent le seul cadre de lutte de classes opposant Baria et Balabat en Éthiopie. D'autres formes d'oppression existent et ne sont pas moins nuisibles. L'intervention des Nations-unies au Congo en est l'illustration :

Les défenseurs de leurs terres saccagées. Les Nations-unies Nous seuls, unis à toutes les nations du monde pour les sauver, ces sauvages.

Eux, ils ne constituent pas une nation. Des hordes. Des tribus errantes, des peuplades de cannibales [...]. Ensuite, les autres en face [...]. La Sécession pour des mines exploitées frauduleusement. Pour des métaux rares, des minerais par pelletées entières, des barres de cuivre [...]. Ils ne ménagent rien. Ils violent leurs femmes [...]. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 124-125)

Plusieurs histoires se superposent dans le roman et lui donnent explicitement un cachet international, façon de montrer que le Peuple est opprimé aussi bien par ses propres dirigeants que par les autres nations.

Parallèlement aux massacres des étudiants sur le campus de Lubumbashi et comme en filigrane, *Le doyen Marri* brosse le tableau du pays en général. Le constat est le même : toutes les institutions

sont corrompues et sont caractérisées par une tricherie généralisée comme le montre le parcours peu ordinaire de Sadio Mobali depuis le jour de l'examen d'Etat donnant accès à l'enseignement supérieur :

Sadio avait été reçu brillamment malgré une copie blanche, juste quelques gribouillages au coin gauche, tout en haut entre les pointillés. Les responsables le gratifièrent des garanties nécessaires pour son inscription au Campus, à la Faculté de médecine. (*Le doyen Marri*, pp. 43-44)

Sadio Mobali est entraîné par son oncle et pour l'honneur du clan sur une voie qui n'est pas la sienne : être « *doktor* » alors qu'il n'a jamais été à l'école. C'est pour cela que Sadio va tricher grâce à la puissance magique « *des reliques des attributs mâles du doyen Marri* » que l'oncle lui a conseillé de toujours porter sur lui « *en dessous de la ceinture* ». Autant l'oncle manque à son devoir de guide, d'éclaireur envers Sadio, autant le pouvoir en place ne permet pas - même à ceux qui le méritent - d'évoluer ou de s'épanouir, surtout à l'université où :

les séances des jurys s'achevaient parfois sur des batailles rangées, entre Enseignants corrompus, ceux corruptibles, ceux à corrompre encore, et ceux pour qui la corruption était une seconde nature<sup>208</sup>.

Lorsque Sadio Mobali est miraculeusement nommé médecin dans une clinique, le lecteur apprend que c'est une institution caractérisée par :

la grande convivialité des bacilles et des bactéries de tous calibres et où même le gardien de la morgue peut pratiquer une césarienne.<sup>209</sup>

Mais au-delà de toutes les absurdités et aberrations, Sadio Mobali incarne la lutte contre toute forme d'oppression. Comme il se libère de l'emprise de l'oncle « *quand les reliques qui symbolisent l'oppression et l'assujettissement avaient disparu* », il sera aussi libre après avoir vaincu « *les monstres* » :

Maintenant que les tyrans qui avaient torturé son Peuple avaient été dépecés et réduits en cendres, il sentait en lui comme un souffle véhément qui le soulevaient jusqu'à atteindre les cimes les plus élevées des montagnes. Il avait lutté contre les dictateurs sanguinaires. Il avait vaincu les monstres [...]. Il pouvait maintenant invoquer les étoiles [...]. Hermétiquement, il serrait entre les doigts une laisse rude. Sa Liberté, et pour l'éternité. (*Le doyen Marri*, pp. 198-199)

L'errance de Yakouta commence au moment où son père est blessé d'un coup de baïonnette par les services de sécurité qui venaient d'immerger des corps dans les eaux. Par cet acte, ils voulaient l'éliminer en tant que témoin éventuel de leurs actes ignobles qui étaient devenus une

---

<sup>208</sup> *Le doyen Marri*, p. 162

<sup>209</sup> *Ibid.*, p. 184



habitude. Ces exactions ne sont pas sans rappeler celles commises réellement par les services de sécurité et rapportées dans différents documents historiques sur le Congo-Kinshasa. Bien qu'elle ne parle pas, Yakouta se souvient de cette scène horrible, allusion explicite faite aux massacres d'étudiants du campus de Lubumbashi et significativement placée dans la conscience et la mémoire d'une muette :

Elle se rappelle à ce moment précis, la nuit terrible de mai, lorsque la lune se fauillait traîtreusement entre la onzième et la douzième étoile du méridien [...]. La fumée s'élevait du sang répandu, celui des enfants massacrés par la soldatesque du roi-empoisonneur. Pour annoncer la fin du siècle des nonante. (*Yakouta*, p. 40)

Cette errance la conduira jusqu'à la *Montagne haute* d'où elle délogera définitivement le tyran. De tous les romans du corpus, *Yakouta* est le seul où l'histoire se termine par la victoire effective du Peuple sur le tyran. Ce n'est pas parce que Yakouta est le personnage le plus fort - elle n'est même pas forte -, mais c'est parce qu'elle a un habitacle, « *le coeur de la calebasse* » où « *personne ne pourra l'atteindre désormais* ». De plus, elle a acquis une puissance - la parole - sur laquelle le tyran et ses acolytes ne peuvent pas agir, contre laquelle ils ne peuvent pas lutter et à laquelle ils ne peuvent pas résister car « *celui qui possède la parole détient une force réelle* »<sup>210</sup>.

C'est cette puissance qu'elle veut transmettre aux autres humains pour qu'ils conquièrent définitivement leur liberté :

Peut-être qu'un jour, Yakouta pourra leur transmettre cette chose qu'elle promène en elle à travers les marais. Alors, ils se mettront à comprendre eux aussi le message du village de sable, de l'autre côté du soleil [...]. Un autre esprit s'insufflera en eux. Ils parleront d'autres langages. Ils verront de leurs yeux purulents de conjonctivite, des lumières tellement brillantes, qu'ils en seront éblouis comme dans un éclat de rêve [...]. Ils sauront. Ils auront conquis la science du monde. (*Yakouta*, p. 136)

Elle leur apprend la science de la guerre. Tous, vivants et morts, peuvent renaître à la lumière et proclamer la victoire :

Les enfants de l'espérance ont entendu une grande clameur surgir des cavités profondes au-dedans de la montagne. Des voix multipliées se répercutent aux falaises. Elles amplifient les ovations et les acclamations bruyantes des lutteurs. L'hymne résonnait à la gloire de la Femme immortelle, celle qui avait terrassé le monstre. Elle avait carbonisé le despote en jetant sur lui une bête de foudre. Yakouta ! Un nom lancé jusqu'aux confins des planètes [...]. (*Yakouta*, p. 148)

Même le prologue du roman, « *Le cantique de Yakouta, surgi de la terre* », consacre cette victoire :

ne pleure plus ô terre bien-aimée

[...]

---

<sup>210</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, p. 52

le chant du voyage éclate loin de ce cantique de la mort  
 voici mbujimayi sans les ornières ni la fange  
 voici kananga les eaux vastes de la luluwa  
 lusambo mayi-munene miracle de la naissance  
 et plus jamais ne mourra le jour

terre-liminaire

comme une lumière infinie  
 dans la splendeur de l'aurore (*Yakouta*, pp. 153-156)

La désintégration du récit est à l'image de celle des personnages qui ne possèdent, pour seules forces, que leur imagination et leurs désirs, d'où le point de vue de Butor pour qui « *l'invention formelle, loin de s'opposer au réalisme [...] est la condition sine qua non d'un réalisme plus poussé* »<sup>211</sup>.

Yakouta n'est pas une intellectuelle, mais elle possède en elle l'« *okapi de l'oracle* » qui lui a donné une autre forme d'intelligence :

Elle possède surtout le pouvoir de dire et la force de la parole. Elle tisse les mots comme des lattes de bambous et des fibres de raphia. Des corbeilles et des nasses pour enfermer les despotes affolés. Par sa seule puissance, les paroles deviennent des nattes de sommeil ou des paniers de rônier. Nul ne peut lui arracher cette force, tant qu'elle conserve la chose en elle. L'énergie lui a été incisée à travers les nerfs. Et maintenant, elle s'infuse à l'intérieur du sang et des glandes endocrines. (*Yakouta*, pp. 139-140)

Yakouta symbolise tous ceux qui sont désarmés devant la vie mais qui se croient encore libres et capables de faire quelque chose pour plus de justice dans la société, au moins en explorant l'imagination. En effet,

devant la précarité de l'existence et le sentiment angoissé de la fuite du temps, l'art représente un effort d'ancrage et d'enracinement. La liberté de la conscience créatrice devient alors d'une importance capitale car, en face des entraves de toutes sortes, l'art préserve toutes les facettes de l'existence<sup>212</sup>.

---

<sup>211</sup> Butor, Michel, *op.cit.*, p. 11

<sup>212</sup> Bokiba, André-Patient, *op.cit.*, p. 66

Aussi est-ce pour cette raison que la révolte par les armes que les personnages auraient dû mener à l'encontre du pouvoir politique est supplantée par la parole, le mot doté de « *vertus thérapeutiques* »<sup>213</sup> surtout dans les sociétés à tradition orale comme le Congo où :

la parole y était vie et fécondité. Elle rendait la sentence de la destinée [...]. Tout autant qu'elle avait le pouvoir de métamorphoser l'enfant en homme, la chenille en insecte, le bourgeon en fleur, la semence en moisson. Ce pouvoir est une puissance qu'aucune technologie ne pourrait, ni établir, ni ébranler<sup>214</sup>.

Ngandu Nkashama revendique et restitue cette force dans ses œuvres :

L'écriture m'apparut, entre mes doigts brisés et mal cicatrisés, comme une mystique qu'aucune force ne pourrait jamais m'interdire. Si j'avais à vaincre les hommes, je ne pourrais plus le faire que par l'écriture<sup>215</sup>.

Par ailleurs, « *écrire, c'est nommer et nommer, c'est faire venir à l'existence, affirmer le réel [...]. Il n'y a pas de véritable catharsis en dehors de la vertu exorcisante du mot* »<sup>216</sup>.

Cette force s'accroît davantage chez les personnages évoluant dans un contexte d'oppression :

Au silence cruel imposé par le monde s'oppose la nécessité de la parole vivante qui, en se déversant à flots dans l'espace, comble son inquiétante vacuité. L'être est emprisonné dans un carcan de douleur, que seuls les mots auront le pouvoir de disloquer<sup>217</sup>.

De cette violence de la parole résulte un manque d'enchaînement des faits et des actions ainsi que de linéarité du schéma spatial ou chronologique. Le personnage n'a pas besoin d'ordonner sa pensée sur laquelle il ne semble pas avoir de pouvoir. Il exprime son désir de dire « *n'importe quoi, n'importe comment et peu importe où et quand* ». Ceci a pour conséquence qu'il n'y a pas toujours une relation organique entre les parties du texte, donc que le principe de causalité n'est pas respecté. Si on admet avec Tcheuyap :

que l'engendrement du texte littéraire se fait à partir de l'expansion d'une matrice, cet engendrement ne peut se déployer que par le respect du principe de causalité qui, par une régularité syntaxique facilite l'unité sémantique.<sup>218</sup>

Or, la régularité syntaxique n'y est pas toujours. Donc, l'unité sémantique est souvent difficile, mais pas impossible à établir. En effet,

<sup>213</sup> Bokiba, André-Patient, *op.cit.*

<sup>214</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, p. 245

<sup>215</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, p. 179

<sup>216</sup> Bokiba, André-Patient, *op. cit.*, p. 233

<sup>217</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 275

<sup>218</sup> Tcheuyap, Alexie, *Esthétique de la folie dans l'oeuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, p. 74

de même que dans un appartement, pour aller d'une pièce à une autre il peut y avoir un ou deux trajets possibles, des trajets économiques ou compliqués [...] de même entre les lieux où le romancier laisse se promener son lecteur, il peut y avoir continuité ou discontinuité, pénétration ou isolement.<sup>219</sup>

Par ailleurs, l'écriture est un acte,

un geste de liberté et de libération qui ne peut s'accommoder de règles rigides, figées et frustrantes, de canons sacrés et intangibles, de carcans dogmatiques et étouffants.<sup>220</sup>

Ce qui est important à noter, c'est que plusieurs récits s'imbriquent les uns dans les autres de manière parfois très subtile et c'est là que l'histoire et l'Histoire se recourent.

### **III.2. Un carrefour de genres**

Un bref aperçu sur les titres critiques de la production romanesque à partir des années quatre-vingts fait apparaître le même constat : la mutation du roman. Nous citerons les plus significatifs, en l'occurrence *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral*<sup>221</sup> et *Création romanesque négro-africaine et ressources orales*<sup>222</sup>. Ceci nous permet de voir dans les romans de notre corpus un véritable carrefour des genres : chants/chansons, proverbes, textes religieux, etc.

Les jeux typographiques relevés dans le premier chapitre nous ont permis de montrer un des objectifs qu'ils servent : renforcer l'impression de démultiplication narrative. En particulier, l'usage de l'italique invite à voir dans les passages ainsi marqués les différents discours qu'ils reprennent et le fourmillement ou l'enchâssement des voix. Il sert une polyphonie générique et linguistique à l'œuvre dans les romans que nous étudions. En effet, comme le constate Dabla, « *certain auteurs africains ont essayé de s'exprimer en dehors des genres classés. Ils l'ont souvent fait en mêlant divers genres dans le même ouvrage* »<sup>223</sup> en vue de rendre compte du monde dans toute sa complexité, chaque genre étant considéré comme ne pouvant traduire qu'une parcelle de la grande et complexe réalité que constitue le vie.

---

<sup>219</sup> Butor, Michel, *op. cit.*, p. 70

<sup>220</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, p. 63

<sup>221</sup> Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *op.cit.*

<sup>222</sup> Tro Deho, Roger, *op. cit.*

<sup>223</sup> Dabla, Séwanou, *op. cit.*, p. 27

Par ailleurs,

le caractère ouvert du genre qui permet des échanges réciproques, son aptitude à intégrer [...] les éléments les plus disparates - documents bruts, fables, réflexions philosophiques, préceptes moraux, chant poétique, descriptions - en un mot son absence de frontières, contribuent à en faire le succès [...] : son extrême souplesse lui a permis de triompher de toutes les crises<sup>224</sup>.

C'est dans cette mesure qu'on peut parler d'une écriture totale :

un récit romanesque véhicule à la fois des séquences narratives, mais également des sentences philosophiques, des suites ordonnées d'éléments scientifiques, des réflexions historiques, des rudiments de l'oralité, et souvent des scansions poétiques<sup>225</sup>.

Les romans de notre corpus permettent d'opérer un « *décloisonnement générique* »<sup>226</sup> en y intégrant des genres de la parole et d'autres types de récits de la littérature orale, ce qui apparaît jusque dans les structures narratives. Comme dans la littérature orale, ils n'établissent plus de frontières entre les genres, passant de l'un à l'autre dans un même récit.

L'influence de la littérature orale sur le roman en général est incontournable et pour Kazi-Tani, le roman profite des « *trésors de l'ethnotexte* » :

c'est justement là, dans la manière dont cette frontière entre l'oral et l'écrit est transgressée que réside l'originalité du roman, en ce sens que l'écriture réalise la double performance de donner l'illusion de la chaleur de la voix humaine et celle d'impliquer le lecteur dans l'ICI et le MAINTENANT des communications en direct<sup>227</sup>.

C'est là aussi une des caractéristiques de l'écriture très particulière de Nkashama. Celle-ci :

se matérialise dans un discours mélodieux et intemporel qui souhaite faire la synthèse entre techniques narratives propres au roman moderne (caractérisées par un entrelacement de voix frénétiques à leur paroxysme) et modules poétiques oraux (nous pensons en particulier à l'ancien chant de mort kasalà qui se distingue par la répétition des formules et l'amplification de certains noyaux narratifs porteurs).<sup>228</sup>

<sup>224</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, Coll. « Littératures modernes », 1972, p. 22

<sup>225</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques Littéraires », 1997, p. 279

<sup>226</sup> Tro Deho, Roger, *op. cit.*

<sup>227</sup> Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *op. cit.*, p. 14

<sup>228</sup> Riva, Silvia, *op. cit.*, p. 269

### III.2.1. Roman et chants/chansons

Les romans que nous étudions comportent presque systématiquement des chants ou des chansons traditionnels ou contemporains. Ceux-ci accompagnent une étape décisive ou un moment fort dans la vie des personnages. Plutôt que le simple énoncé, les récits mettent un accent particulier sur l'énonciation et deviennent des espaces de rencontre avec le public, comme dans une communication en direct.

Ainsi, le jour de leur consécration au Seigneur :

Les jeunes postulantes s'étaient alignées. Elles avaient entonné le chant de la réconciliation.

Qui met la main à la charrue

et regarde en arrière

n'est pas digne de moi.

Oh oh oh ! n'est pas digne de moi !

Josiane n'avait jamais regardé en arrière. (*Le pacte de sang*, p. 120)

De même, les villageois accueillent les Zamatchs avec des cantiques de gloire :

Marchez marchez ! Zamatchs au bras vigoureux

L'aube de la gloire s'est levée sur un jour de naissance

Vous porterez haut l'étendard du renouveau

[...]

Nos mains unies autour du cercle immense du monde (*Un jour de grand soleil...*, p. 165)

Après une nuit pleine de cauchemars, le jeune homme dans *Le fils de la tribu* accueille la naissance du jour avec un hymne de reconnaissance :

Soleil mon être ! moi mon soleil

soleil mon âme et ma boule blanche

j'éclaire soleil (p. 14)

C'est aussi le chant qui ponctue les cérémonies présidées par le féticheur Nganga Paketi pour renforcer le pouvoir et pérenniser la domination du clan des Seigneurs en leur faisant partager le cœur encore vivant de Yepiya, comme ils l'avaient fait pour Marzeng. En effet, dit-il, « celui qui

*donne son cœur, donne sa vie. Il donne l'énergie de la vie, le moyo éternel. Ceux qui partagent le cœur, partagent la puissance éternelle* »<sup>229</sup> :

Tout autour du féticheur, les régénérés, comme ils s'appelaient eux-mêmes, étaient assis [...]. Ils se mirent à chuchoter, une chanson incantatoire.

Nzambi wani we ! Nzambi wani we ! kumbegi to

Nzambi wani we ! Nzambi wani we ! kumbegi to

[...]

Itaba ku milumbu yani. Kumbegi to. (*Le pacte de sang*, p. 312)

Le roman se termine sur les « *tukunduluila* »<sup>230</sup> et les « *tusala* »<sup>231</sup> en l'honneur des morts alors que Josiane continue à chanter :

Les *tukunduluila* et les *tusala* remplissent la maison.

Lelu wa lumingu, mvua muambile mua Ntumba

wanyi

lelu wa lumingu, mvua muambile mua Sanga wanyi :

Mfumu mmunsamine moyo, nyaya kumonangana

nende

[...] Josiane [...] tenait toujours serrée contre elle l'enfant de Sanga. Elle continuait à chanter le cantique de la promesse, et du pacte de sang. (*Le pacte de sang*, pp. 336-337)

Le « *kasalà* » semble omniprésent - jusque dans les structures narratives - dans les romans de Pius Ngandu Nkashama si bien que *La mort faite homme* peut être considéré comme « *le kasalà du 4 juin* »<sup>232</sup>, parce qu'il s'inspire des manifestations estudiantines du 4 juin 1969 qui ont été

---

<sup>229</sup> *Le pacte de sang*, p. 319

<sup>230</sup> « *Tukunduluila* : du *cilubà* ; cris poussés par les femmes à l'occasion de certaines manifestations » Kalonji, M.T. Zezeze, *op.cit.*, p.138

<sup>231</sup> Pluriel de « *kasalà* » : « Chant héroïque *lubà* destiné à exhorter, glorifier ou émouvoir les auditeurs-acteurs et à susciter, selon les circonstances et l'événement, une adhésion sentimentale massive. On distingue plusieurs types de *kasalà* : de guerre, de travail, de pouvoir, de deuil, de fête, etc. ; et chaque individu peut prétendre à un *kasalà* personnel qui le situe dans sa généalogie et le singularise par ses propres hauts faits. » Kalonji, M.T. Zezeze, *op.cit.*, p.123

<sup>232</sup> C'est même le titre d'un ouvrage de Lumuna Sando Kabuya (Bruxelles, Africa, 1982)

réprimées dans le sang. Cela explique aussi l'abondance des chants qui accompagnent tous les faits et gestes des personnages. En effet :

bien que le but avoué du kasalà soit d'éveiller des sentiments de nostalgie et de profonde douleur pour la perte d'un être cher, il est aussi traditionnellement psalmodié pour stimuler le courage et inciter la collectivité à la joie et à la fierté. [...] Il s'agit d'une longue composition qui utilise des procédés typiquement épiques : riche en expressions formulaires (qui ont un effet mnémotechnique pour le chanteur), le rythme de la narration est continuellement cassé et alterne parties stéréotypées et moments de grande fluidité créative<sup>233</sup>.

Par leur ancrage dans le contexte sociopolitique de l'auteur, ces romans dénoncent les abus du pouvoir, rendent un hommage à toutes « *les étoiles écrasées* » en même temps qu'ils stimulent le courage et l'espoir de ceux qui luttent encore contre tant d'atrocités. Le chant permet d'exprimer à la fois la douleur et l'espoir.

Ainsi, lorsque les syndicalistes des mines de Kamoto se laissent corrompre par les chefs pour abandonner leurs revendications et la grève qui couvait, les autres mineurs ne désarment pas. La chanson devient un moyen d'expression et une arme pour vaincre la peur et la mort. Venancio, qui avait attendu le jour de la grève depuis sa naissance, se fait le nouveau leader et entonne :

les étoiles se sont enterrées dans ta tombe / elles affleurent sur tes yeux fermés / elles brillent dans ta tête qui ne bourdonne plus / ta tête reposée de l'effort et du travail de vache / tu ne connaîtras plus le poids de la souffrance

la solitude de ceux que la mine a engloutis

car la mort t'a délivré de la passion de la chair / car la mort t'a installé / dans la pierre qui ne craque pas / la pierre rocheuse qui nous a tous fossilisés / elle nous a inhumés avant terme / sous la mine de Kamoto  
(*Les étoiles écrasées*, pp. 110-111)

Convoqués sur la place publique pour assister à la pendaison des rebelles capturés, les villageois chantent pour exprimer leur adhésion à la lutte et leur détermination à aller jusqu'au bout :

Nous sortirons par milliers nous sortirons par myriades / Et la terre tremblera sous la plante de nos pieds / Nous soulèverons les roches qui obstruent la plaine / Et par tout l'univers des Peuples rediront la légende / De ceux qui ont refusé à la mort de pénétrer / Dans les cœurs par les brèches des villages incendiés (*Un jour de grand soleil...*, pp. 227-228)

---

<sup>233</sup> Riva, Silvia, *op. cit.*, p. 105



La même détermination anime Pierre-Claver, ce collégien qui dénonce dans son poème, inspiré par Patrice Lumumba et déclamé publiquement, les exactions commises par le pouvoir dans son pays et les souffrances endurées par « *les enfants du pays* ». Il sera tué le jour de l'anniversaire de Lumumba, non sans avoir suscité l'admiration de ses camarades qui le porteront en triomphe. Ils ont même « *transformé la commémoration du dix-sept janvier en une journée qui marque l'avènement d'un autre cycle et d'une autre saison* »<sup>234</sup>.

Le poème de Pierre-Claver proclamait :

ne pleurez plus, camarades / car la terre refuse de changer nos corps / en charogne de boue et jamais plus / ils ne hurleront la mort absurde / car nos bras vont se dresser / dans la houle et commander la tempête / de se déchaîner à notre plaisir, / à la tornade de dévaster la montagne / à notre seul souffle / et nous monterons à l'assaut des éclairs / pour que plus jamais / un enfant ne soit broyé par des grues stupides / des ramasseurs de perles vulgaires / au prix de nos souffrances / et nous dirons au monde / la joie de la liberté en un cri immense / qui va ébranler les racines de la terre / pour toute l'éternité (*Les étoiles écrasées*, p. 122)

Au camp Maramba, les grévistes pleurent la mort de certains d'entre eux dans un chant où ils assimilent leurs souffrances à celles de Jésus sur *le chemin de la croix* :

Pendant ce temps, les grévistes entouraient leurs morts, allongés côte à côte. Ils étendaient les mains sur les corps, comme pour les protéger de voler vers la mort. Un cantique commença, d'abord murmuré, puis répercuté par leurs voix, avec des accents émus : / [...] / Dure souffrance dans son cœur / et des larmes de sang / au souvenir de Dieu / en qui il avait mis son salut / Sur la croix il a rendu l'âme / mourant de la mort atroce / à cause de son grand amour / comment résister à cette passion / Je te salue, Seigneur, salut maître / toi qui enlèves le péché d'Israël / souffrant dans le jardin de Gethsémani / nous montrant le chemin de la passion. (*Le pacte de sang*, pp. 205-208)

Pour se remonter le moral et s'encourager, les combattants entonnent des chants de guerre. Les femmes qui accompagnent Marzeng à sa dernière demeure entonnent des cantiques funèbres en invoquant la miséricorde de Dieu pour le défunt :

E e e yaya munu e e e / [...] / Yezu Masiya limbisa biso masumu / Miserere Tata Mfumu Miserere / Miserere Nzambe Mokonzi Miserere (*Le pacte de sang*, p. 22)

Devant les ravages causés par la sécheresse et la guerre, le mage Nefadiri ne peut s'empêcher de penser à l'époque de verdure et de bonheur, un peu comme pour dominer son angoisse :

Il tente de se soutenir, de s'arc-bouter pour escalader la pente. L'effort est pénible. Un chant lui remue les entrailles. Une psalmodie entendue depuis des siècles, qui prolonge les années de son enfance. / Mon nom au

---

<sup>234</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 131

fronton de ta pierre, Roha ! / Le roc s'est érigé au bout de nos doigts d'amiante / [...] / Et ton visage est astre translucide // Zagoué ! Zagoué ! / Mon cri s'est levé pour pointer l'immensité / Jusqu'aux estuaires des thermes du Bakili / Depuis la plaine s'est élargie à nos pieds / Des falaises à monter sur des lianes solides / Des espérances à franchir dans des paniers d'osier / Des rameaux qui te fouettent sur le front / [...] / Et leurs branchages se mêlent à tes cheveux (*Un jour de grand soleil...*, p. 11)

C'est à travers le chant que Khédamawit Yemane console Elizabet Adâné, lui exprime son amour en même temps qu'il traduit leur profonde tristesse : le père d'Elizabet a été agressé par son esclave et ils se sont réfugié dans la montagne :

Comment tromper encore l'angoisse ? Khédamawit retenait les larmes en appliquant les doigts sur ses yeux humides, large ouverts sur la nuit. les mots étaient suspendus au seuil de sa bouche. [...] / Dors mon Amour dors ma colombe / La souffrance s'est infiltrée dans nos cœurs / Moi dans chacune de tes larmes / Toi dans chacun de mes songes / Toi l'aimée tu es dans chacun de mes gestes / Ton nom est un chant au bout de mes doigts / Et tes yeux qui me parlent de ta peine / Une douleur qui ne s'éparille pas dans le vent / Moi dans chacune de tes larmes / Toi dans chacun de mes songes / A chaque moment de ta tristesse / Ta main invoque une terre de lumière (*Un jour de grand soleil...*, p. 28)

De même, c'est par le « *chant de Mungulunga* » que Joana Ndaya traduit son amour pour Pedro :

si la rivière était la source du monde / mon cœur se serait changé en poisson à écailles / j'aurais contemplé dans la profondeur des flots / l'image de ton corps qui nage dans les algues / j'irais te chercher dans les marécages / car tes yeux sont la source du monde (*Les étoiles écrasées*, p. 140)

Au sixième jour de marche vers la ville où une grande opération allait être déclenchée, Pedro est seul et semble s'être perdu. Alors, il se rappelle la chanson de Joana Ndaya :

si tu ne sais quel nom évoquer / si aucune main ne peut te secourir / appelle à toi une infime étoile / perdue loin à l'autre bout du ciel / tu verras toute la nuit s'illuminer / et ton nom à toi s'inscrira au mitan (*Les étoiles écrasées*, p. 144)

L'opération se termine à l'avantage des combattants et les paysans entonnent un cantique de triomphe en leur honneur :

kuenye nilienda nakuya na muyumbi / muyumbi njoo ya kwenu / ya baba ye na mama / banasema urudiye e kasongo / banasema urudiye e baba / kwenye naenda kunawaka moto / kwenye naenda kivumbi na yasho / kwenye naenda inki a mukanda / paka urudiye e (*Les étoiles écrasées*, p. 170)

Le mutisme dans lequel s'est emmurée Yakouta lui permet d'entendre les chants de toutes les victimes du roi empoisonneur et de les venger, puisque pour elle, « *la chanson est l'appel de l'immortalité* », comme le kasalà est un « *chant de la mémoire* », permettant de relier le passé au futur par le présent :

Yakouta comprend que ses pieds ont touché le village des Morts [...]. Des chants que tous les enfants perçoivent des fissures de la terre. Ils plaisent à l'oreille, et prédisposent à la jouissance. Des mélodies qui ne lassent jamais, qui ressemblent aux cantiques des étoiles.

Nous sommes morts, Yakouta. La terreur du roi dément nous a enfoncés entre les fentes de la *Montagne haute*. Nous avons été recouverts de sable, en guise de linceul [...]. Il nous immergeait dans des cuves de soufre et d'acide, pour que notre souffle se réduise en fumée. [...] O toi, née pour engendrer des multitudes, ne nous laisse pas nous disperser au néant [...]. (*Yakouta*, pp. 90-91)

Après avoir atteint la « *Montagne haute* » et tué le roi dément, Yakouta inscrit son nom dans une mémoire impérissable, d'où le cantique de Yakouta, surgi de la terre comme prologue du roman :

sous la poussée des racines adventices la mémoire craquelle / car la main du père est une cicatrice muette  
masque basanga / nous atteindrons à la chute du soleil les ravines de la lubilanji / le chant du voyage éclate loin  
de ce cantique de la mort // voici mbujimayi sans les ornières ni la fange / voici Kananga les eaux vastes de la  
luluwa / lusambo mayi-munene miracle de la naissance / et plus jamais ne mourra le jour

terre liminaire / comme une lumière infinie / dans la splendeur de l'aurore. (*Yakouta*, pp. 153-156)

La chanson moderne permet de confirmer la dimension socio-historique des romans qui la contiennent. Ainsi, la chanson *I shot the sheriff* de Bob Marley est proposée en modèle pour la lutte en faveur de la liberté de tous les peuples opprimés. Rien ne doit se constituer en obstacle à la liberté :

freedom came my way one day / and I started out of town, yeah / all of a sudden I saw sheriff John Brown /  
aiming to shoot me down / so I shot I shot him down and I say / if I'm guilty I will pay (*Les étoiles écrasées*,  
p. 213)

C'est pourquoi les Zamatchs s'attaquent au symbole de l'humiliation pour les Baria. En effet, ils :

détruisent le Geramanja : le signe de la puissance millénaire des Seigneurs. Une divinité que rien ne pouvait détruire, ni les bourrasques, ni les cyclones. L'image même de la gloire pour ceux qui avaient érigé des royaumes entiers sur le sang de leurs enfants.<sup>235</sup>

Une autre chanson de Bob Marley est placée à l'ouverture du roman *Le pacte de sang* pour montrer que le Peuple doit lutter pour ses droits parce que les Seigneurs de la forêt ne sont pas prêts à les lui accorder. Comme le chanteur, l'écrivain se fait un agitateur des consciences. C'est donc

---

<sup>235</sup> *Un jour de grand soleil...*, pp. 309-310

une invitation à la prise de conscience et un appel à la responsabilité du Peuple qui a toujours été berné et qui a abdiqué à toute fierté, comme le sont les personnages du roman :

Most people think / great good will come from the skies, / take away everything / and make everybody feel high, / but if you know what life is worth, / you would look for yours on earth / and now you've seen the light / You stand up for your rights. / We're sick and tired of your easing kissing game / to die and go heaven in Jesus' name, / we know and understand / almighty God is a living man / you can fool some people sometimes / but you can't fool all the people all the time / and now we've seen the light / we gonna stand up for our rights Get up, stand up / Stand up for your rights (Bob Marley, Get up, stand up)<sup>236</sup>

Les Zamatchs l'ont déjà compris. Il leur reste à le faire comprendre aux esclaves :

Les armes n'avaient jamais fait taire la voix de la liberté dans le cœur des hommes et l'esclavage n'était pas un état biologique. La valeur et la dignité, personne ne les donnait. Il fallait s'en accaparer par la ruse ou par l'effronterie, ou les conquérir par la force. (*Un jour de grand soleil...*, p. 309)

La chanson fournit aussi un certain nombre d'informations sur les personnages et l'auditorat du chanteur. Ainsi, les jeunes gens du village Kolamoyi se retrouvent régulièrement pour leurs doses de chanvre mais aussi pour savourer et exécuter entre autres la musique de Zaïko Langa-Langa, comme pour oublier la dureté des temps qui courent :

Sacramento ya bolongani na butu / se po ya loboko oyo ! se po ya loboko oyo oh ! / Kuiti ; kuiti e bouger nga bongo / na perdre équilibre, muana maman ah ! / zongela motema, consoler motema / yaka diye ! contrôler motema yaka diye e e. (*Le pacte de sang*, p. 217)

De même, lorsque Sadio Mobali prend conscience que lui aussi avait été désigné comme un « mouton de sacrifice » et « engraisé intentionnellement comme le doyen Marri », il a l'impression d'assister à sa mort. Aussi,

les paroles de la chanson de Pépé Kallé pleurant sa propre mort lui revenaient en éructations saccadées au travers de sa gorge.<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> *Le pacte de sang*, p. 7

<sup>237</sup> *Le doyen Marri*, p. 176

### III.2.2. Roman et récits déformés

Par récits déformés, nous voulons désigner les contes, les légendes et les mythes qui, de manière différente certes, modifient les faits dans un même but : lire le présent à la lumière du passé. Leur choix, leur interprétation et leur énonciation se font toujours en fonction de la situation présente.

Un conte est un récit d'événements imaginaires destiné à instruire tout en amusant. Par leur caractère imaginaire, les événements racontés s'éloignent temporellement et spatialement des auditeurs. En même temps, ceux-ci sont invités à lire les événements qu'ils vivent à la lumière de l'univers décrit dans le conte, un univers qui, du reste, est inventé par les personnages pour parler des faits contemporains. Il a aussi un caractère imagé et « *réel* ». Nous nous intéresserons à l'aspect instructif du conte.

Le comportement de Joachim Mboyo correspond à ce schéma. En effet, au début du roman, il :

rappelle à sa mémoire une voix inconnue. L'appel d'un conte lointain qui bourdonne en lui. Il veut retrouver le fil du récit et le chemin des étoiles écrasées.<sup>238</sup>

La démarche du personnage se veut un hommage rendu à toutes les victimes des aberrations des pouvoirs. Elle vise aussi à les présenter en modèles pour les nouvelles générations sans repères dans le présent et faire d'eux une mémoire impérissable.

La quête du savoir se veut aussi une recherche du pouvoir. En effet, au terme de son voyage dans le temps, Joachim Mboyo :

peut affronter l'univers, sans craindre l'anéantissement. Plus rien ne l'expulsera du monde des vivants. Car les esprits de ses pères lui ont communiqué une parcelle de leur pouvoir total, comme le feu recueilli sur un bois, au milieu du brasier. Il a consumé les braises. Il a communié aux forces qui dépassent le temps. Il peut se considérer maintenant très proche des êtres immortels. (*Les étoiles écrasées*, p. 196)

Si le conte qui « *parle d'étoiles écrasées* » et d' « *enfants qui pleurent* » n'est pas repris dans le récit, c'est pour donner plus de valeur à la quête du personnage et servir l'intérêt de la narration. Toutefois, le récit en donne les grandes lignes tout en l'actualisant :

Le conte ne parlait-il pas d'étoiles écrasées, d'astres broyés, effrités qu'il ramasserait un jour sur une route de poussière ? (*Les étoiles écrasées*, p. 46)

L'allusion à ce conte lointain n'est qu'un prétexte. Les « *étoiles écrasées* » dont parle le conte, ce sont tous ceux qui sont morts ou qui meurent parce qu'ils ont osé « *parler juste* » : Patrice

---

<sup>238</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 12

Lumumba pour Uhuru<sup>239</sup>, le jeune Pierre-Claver qui s'inspire de lui dans son poème à l'occasion de l'anniversaire de la colonisation où il dénonce les exactions commises dans son pays, Venancio pour avoir bravé les autorités et dénoncé les mauvaises conditions de travail dans les mines...

A la lumière de ce conte, Joachim Mboyo et ses compagnons montrent que le combat pour la liberté exige beaucoup de sacrifices et qu'il se gagne à force de détermination et de solidarité. Malgré les obstacles auxquels il se heurte, il a retrouvé « *le chemin des étoiles* ». Il est aussi engagé à en diffuser le rayonnement, ce qui confirme l'ancrage du conte dans l'actualité et la réalité du roman :

Le conte revient à Joachim, comme un spasme mal maîtrisé [...]. Le grand caïman a attrapé les étoiles. Il les saisit par le noyau d'où partent les rayonnements. Il les a écrasées sur son ventre [...]. Des gousses calcinées d'étoiles écrasées [...]. Joachim comprend que le moment est arrivé de se faire une étoile qui ne sera jamais écrasée. (*Les étoiles écrasées*, pp. 209-210)

La légende est également exploitée dans les romans de notre corpus. Une légende est un récit à caractère merveilleux qui a pour thème des faits et des événements plus ou moins historiques mais dont la réalité a été déformée et amplifiée par l'imagination. Elle part de la réalité et la transforme en embellissant et/ou en amplifiant les faits. Le roman *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* est une légende que l'auteur n'a fait que restituer comme le précisent ses « *remerciements sincères à Hélène Ambanesh-Kebede et à Lazare Nzoku qui ont 'révélé' cette légende merveilleuse. Souvenir cordial à Elsa Adâné qui en est restée une mémoire impérissable* »<sup>240</sup>. Autant dire que le roman est conçu sur un fond historique, comme le montre la chronologie des événements et étapes historiques de l'Éthiopie à la fin du roman.

Toutefois, bien plus que la simple restitution d'une légende éthiopienne multiséculaire, le roman vise un autre objectif : ériger la lutte des Zamatchs pour « *l'Ethiopia Tikdem* »<sup>241</sup> en modèle pour les jeunes générations qui ne trouvent pas de repères dans le présent.

<sup>239</sup> « Indépendance » en swahili, une des langues du Congo

<sup>240</sup> *Un jour de grand soleil...*, p.452

<sup>241</sup> « Littéralement « l'Éthiopie d'abord ». Premier programme adopté par le Derg le 8 juillet 1974 en treize points. Il proclame la fidélité à la Couronne de l'Empereur, mais prépare déjà les grandes lignes de la « Révolution », en annonçant un « mouvement pour des changements durables ». Le slogan Ethiopia Tigdem (ou Tikdem) sera récupéré par les radicaux et les intellectuels. En particulier les élèves et les Etudiants, qui en feront le point de ralliement des « révolutionnaires ». La renaissance d'une Ethiopia nouvelle, sous la triple forme d'autogouvernement, d'autogestion et d'autosubsistance, le self reliance. » *Un jour de grand soleil...*, p.441

Quand on sait que Ngandu Nkashama a « *toujours considéré le récit (Un jour de grand soleil) comme le livre qui correspond plus ou moins fidèlement à [s]a théorie du roman* »<sup>242</sup>, on comprend la dimension historique et africaine du récit ainsi que la part d'engagement de son auteur dans l'histoire du continent.

La légende prête à des personnages historiques, donc ayant vécu, des exploits qui suscitent une grande admiration et qui font d'eux des héros. Tel est le cas des Zamatchs qui affrontent et renversent le pouvoir multiséculaire et injuste des Balabat. Ils croient encore à la liberté et à la vie malgré la force de l'oppression et les instruments de mort utilisés pour les réduire au silence. Pour eux, la mort n'aura jamais le dernier mot et c'est là l'espoir de toute l'Afrique :

L'Afrique tout entière vit en cet instant fragile, dans la consommation des corps d'enfants. L'avenir de sa Liberté, ce que nous avons construit de nos mains de gosses terrorisés. De cette nuit sortira une grande lumière. [...] Du nord au sud du continent, au-delà de tous les déserts infranchissables, ils sauront que des mouflets s'étaient rendus maîtres du monde par leur seule volonté. Des regards naïfs et débiles, mais la puissance pour construire des empires immortels. D'autres enfants naîtront de ces cendres. Ils marcheront sur toutes les avenues de toutes les cités. Ils réclameront un soleil nouveau, des étoiles nouvelles. Ils sauront que cela est désormais possible, à la portée de leurs doigts. Ils seront les Empereurs de tous les Empereurs réunis, les présents, les passés et ceux à venir. Ils produiront un monde éternel, libre et puissant où ils pourront vivre leur propre rêve. (*Un jour de grand soleil...*, p. 322)

Restituer les figures du passé relève d'une reconnaissance envers tous les martyrs et se double d'un hommage à ceux dont l'Histoire ne parle pas alors qu'ils en ont écrit quelques pages. C'est aussi une preuve de la fascination qu'ils ont exercée sur les foules. En effet, dit-il :

L'Histoire de l'Afrique se fait de la main et du geste de tous ceux qui souffrent, dans le silence ou dans l'ombre de la nuit, à partir du moment où ils refusent cette souffrance, et se lèvent pour l'unir à la volonté commune d'en triompher<sup>243</sup>.

Il en est ainsi de Che Guevara<sup>244</sup> et surtout de Patrice Lumumba sur qui Ngandu Nkashama revient souvent dans ses romans et qui est considéré comme « *un mythe moderne* »<sup>245</sup> tant il fascine

<sup>242</sup> [http : //www.congovision.com/interviews/ngandu\\_pius.html](http://www.congovision.com/interviews/ngandu_pius.html)

<sup>243</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 65

<sup>244</sup> « Ernesto Che Guevara est un homme politique et révolutionnaire argentin qui a participé dans plusieurs mouvements de libération en Amérique latine, entre autres la « Révolution cubaine », parce que pour lui « les inégalités socio-économique ne peuvent être changées que par la révolution ». Il a visité plusieurs pays dans l'intention d'étendre la révolution. Fidel Castro dit de lui à sa mort : « Tu as disparu physiquement, mais ton image et tes idéaux restent et resteront présents en nous, parce que ceux-là ils ne pourront jamais les tuer avec des balles. » Il est devenu, après sa mort, une icône pour les mouvements révolutionnaires, surtout dans les pays en voie de développement. » (<http://www.americas-fr.com/histoire/che-guevara-2.html>)

<sup>245</sup> Bokiba, André-Patient, *op. cit.*

les personnages, surtout les jeunes qui défient et affrontent les dictatures sanguinaires dans leurs pays armés de leur seule volonté de vivre :

Alors, les jeunes élèves ont été réquisitionnés pour partir en Zametchia. Ils allaient se saisir de l'étincelle afin de propager le feu aux broussailles. Ils déclamaient : Che Guevara. Ils proclamaient : Lumumba, Uhuru ! La liberté pour les Peuples dans le vaste continent. Ils avaient renversé la domination et la malfaisance. Plus rien ne pouvait les arrêter. Ils s'étaient jurés d'arracher les enfants à la peur, à la faim. (*Un jour de grand soleil...*, p. 170)

Autant Patrice Lumumba a combattu le pouvoir colonial et ses défenseurs, autant Che Guevara ambitionnait de combattre l'impérialisme sous toutes ses formes et sous tous les cieux, car, dit-il dans son discours du 24 février 1964 à Alger :

Il n'y a pas de frontières dans cette lutte à mort. Nous ne pouvons pas rester indifférents face à ce qui se passe dans n'importe quelle partie du monde. La victoire de n'importe quel pays contre l'impérialisme est notre victoire, tout comme la défaite de quelque pays que ce soit est notre défaite<sup>246</sup>.

Ainsi a-t-il, entre autres dirigé « *l'opération cubaine [qui] est planifiée pour aider le mouvement marxiste Simba pro-Patrice Lumumba (dont l'assassinat en 1961 avait indigné Guevara) au Congo-Kinshasa* »<sup>247</sup> où il débarque avec douze autres Cubains le 24 avril 1965.

On comprend alors qu'en mettant dans la bouche des Zamatchs éthiopiens les noms de ces figures américaine et congolaise l'auteur place leur lutte dans un cadre qui dépasse les frontières nationales ou continentales. C'est aussi pour montrer que si les modèles manquent dans le présent ou dans l'histoire immédiate, il faut aller les chercher où qu'ils se trouvent aussi bien dans le temps que dans l'espace. Ainsi en est-il de Yakouta dans le roman éponyme inspiré par un personnage mythique qu'elle immortalise, Kayowa wa Bayombo. Celle-ci :

avait été arrêtée, emmenée en esclavage et vendue aux Dishio. Mais elle était revenue et elle avait appris aux Kalonji-Tshimanga le maniement du fusil<sup>248</sup>.

<sup>246</sup> [http : //fr.wikipedia.org/wiki/Che\\_Guevara#Congo](http://fr.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara#Congo)

<sup>247</sup> [http : //fr.wikipedia.org/wiki/Che\\_Guevara#Congo](http://fr.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara#Congo)

<sup>248</sup> Matala, Mukadi Tshiakatumba, *Dans la tourmente de la dictature (autobiographie d'un poète)*, Paris, L'Harmattan, Collection « Mémoires Africaines », 2000, p. 53



### III.2.3. Roman et proverbes

Un proverbe est une sentence courte et imagée qui exprime une vérité d'expérience, un conseil de sagesse ou le bon sens collectif. Même si le locuteur y fait référence, il n'en est pas l'auteur. Il puise dans le grand réservoir de la sagesse populaire suivant les circonstances. Il choisit tout en faisant croire qu'il ne fait que restituer la parole des autres. De tous les romans du corpus, *Le pacte de sang* exploite le plus ce genre.

Cette parole intemporelle est actualisée à chaque énonciation et se donne comme une lecture codée des événements que les auditeurs doivent décoder. Ainsi, lorsque son amie Sanga disparaît sans laisser de trace contrairement à ses habitudes, c'est pour Josiane un signe qui ne trompe pas : elle a été enlevée. Les proverbes suivants le lui rappellent et la suite montre l'attitude à prendre :

Si tu vois le grand poisson mboto, ne pense pas à la foudre. La mort est déjà dans ses nageoires, sans attendre que le ciel éclate sur toi. Si tu vois la bave du python sur ton sentier, ne te précipite pas pour monter sur un arbre de salut. Bave de python ou bave de fourmi, la même mort t'attend près du marigot. La puissance, c'est la force du regard, qui dépiste la trace de la bave, qui débusque le bosquet maudit où le champignon du venin a la couleur du crépuscule. (*Le pacte de sang*, pp. 23-24)

Josiane suit le conseil : elle mènera ses recherches jusqu'à retrouver Sanga dont la disparition n'aura été qu'un indice qu'il a fallu suivre pour découvrir, dans le Centre neuropsychiatrique, le « *bosquet maudit* », toutes les horreurs commises par le pouvoir. En effet, dit Mâ Kanzaza, une des pensionnaires du centre :

Les têtes coupées, les filles violées, les sœurs des capitaines, les fétiches dans les malles, tout cela se tient ensemble, dans le même tissu. La clef du mystère se trouve dans ce centre. [...] Ce centre doit rester un dépotoir, un univers lézardé, dans lequel chacun perd son langage, sa tête, son cœur, son foie. (*Le pacte de sang*, p. 83)

C'est par le proverbe que se traduit le mieux la force du pacte qui lie les deux jeunes femmes et l'impact de la disparition de Sanga sur Josiane. La vie était dure mais ensemble elles se reconfortaient mutuellement. Josiane est devenue plus fragile qu'avant. C'est pourquoi il lui faut retrouver Sanga, « *rejoindre cette puissance placentaire [...] où se nourrissent la vie et la mort* » :

Tant que la bécasse blessée plane autour du marigot, ses pattes ont la force de la porter dans les airs. Mais dès qu'elle s'écarte de la source nourricière, elle ne devient rien d'autre qu'une proie pour les rapaces. (*Le pacte de sang*, p. 29)

La mort de Marzeng est comme un oiseau de mauvaise augure pour Mambeti. En effet,

il lui semblait que le piège allait se fermer sur lui, du fait qu'il avait participé intimement à la vie du cabinet de Marzeng, et qu'il avait été témoin de la scène macabre de la piscine.<sup>249</sup>

et pour exprimer la délicatesse de sa situation et de son serment éternel envers le pouvoir, il utilise les proverbes :

Nul ne peut esquiver le python allongé en travers de sa natte, en travers des hautes plaines, en travers des volcans assoupis [...]. Lorsque le crocodile montre ses écailles au soleil couchant, il s'élève alors des fumées âcres qui rongent les alvéoles [...]. (*Le pacte de sang*, p. 137)

Toutefois, il n'abdique pas à sa volonté de savoir la vérité même si ce n'est pas facile : ses idées « frôlaient l'audace de vouloir comprendre la mort de Marzeng. Il se fiait à ses réflexes, et l'énigme s'imposait à lui, avec l'obsession d'une mission à accomplir »<sup>250</sup>. La vérité finit par éclater au grand jour. En effet, « tant que dure la nuit, sache qu'il viendra le jour de lumière. [...] Si longue soit la nuit, [...] »<sup>251</sup>.

C'est ce même espoir que nourrit la « Voix » - celle de Marzeng - quand elle rappelle à Mambeti qu'il faut poursuivre celui qui a tué Marzeng. Ces exhortations sont exprimées à travers des formules proverbiales :

Mboyo Jenipe<sup>252</sup>, le jour se nourrit du jour. Le soleil s'abreuve du soleil. Tout soleil mort engendre un soleil d'aurore. (*Le pacte de sang*, p. 225)

Par ailleurs, pour celui qui connaît la vérité, c'est un devoir de la dire et de l'assumer même lorsque cette révélation présente des risques. Il faut vaincre la peur de la répression si c'est pour une bonne cause. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre ce proverbe où la sœur de Marzeng s'élève au-dessus des rumeurs pour accuser ouvertement sa femme d'être la meurtrière mais aussi la complice parce qu'elle n'osait pas « braver les brigades disciplinaires » :

Endors-toi, la faim dans le ventre ; ne t'endors jamais avec un palabre dans le cœur. (*Le pacte de sang*, p. 11)

La persévérance et la détermination aidant, Mambeti découvre que Marzeng a été tué par ses amis, comme sa femme le laisse entendre dans ses pleurs le jour des funérailles alors que tous les « corps constitués » ont pris part aux cérémonies :

Tu as été rejeté même par ceux-là qui ont mangé à la même table que toi, qui ont puisé dans ton vase, et qui allongent ici leurs mufles de cochons fouinant dans la crasse. (*Le pacte de sang*, p. 139)

<sup>249</sup> *Le pacte de sang*, p. 134

<sup>250</sup> *Ibid*, p. 132

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 134

<sup>252</sup> Nom par lequel la « Voix » désigne Mambeti

Affecté au service de garde du camp Maramba, Bangu était major dans l'armée quand il a été arrêté accusé d'avoir participé dans un grand complot. Alors « *qu'il se trouvait à des centaines de kilomètres du lieu où les conjurés avaient dû être surpris dans leur manège* », il n'a jamais compris « *comment il avait pu être impliqué dans cette mascarade* », d'où une série de proverbes :

Mais le poisson ne suit-il pas toujours le cours du fleuve, même si celui-ci stagne dans la crevasse de la montagne, ou plonge dans les tumultes des cataractes ? Et la fleur n'a-t-elle pas toujours la couleur du jour où elle doit éclore, héliotrope le jour du soleil, mancenillier le jour de l'orage ? Qui peut jamais blâmer la brousse de laisser les herbes bruire, lorsque les gazelles fuient l'incendie de la forêt ? (*Le pacte de sang*, p. 37)

Pour y avoir passé plusieurs années, Yepiya est un des « *pensionnaires les plus coriaces et les plus éprouvés* » du camp Maramba. Avec les autres Jimbongs, il est invité à faire respecter « *les lois de l'hospitalité du camp* » par les nouveaux détenus, c'est-à-dire à leur infliger des souffrances telles qu'ils oublient « *leur corps, ses sensualités, ses susceptibilités [...] afin d'atteindre à la gestation de la douleur* »<sup>253</sup>, une douleur « *qui absorbe en elle-même toutes les souffrances de la chair* »<sup>254</sup>. Ainsi, dit-il, « *les mouches ne souffrent pas dans une toile d'araignée. Les sangliers ne souffrent pas dans la fange et l'eau vaseuse* »<sup>255</sup>, parce qu'ils ne peuvent plus en sortir. Il en est de même pour les nouveaux détenus pour qui aucune issue heureuse ne peut être envisagée, car si on savait comment on entrerait au camp, « *personne ne pouvait dire comment il allait en sortir, et s'il en sortirait* »<sup>256</sup>. Le spectacle qui s'offre est celui d'un véritable carnage.

Au chef de poste qui reproche aux Jimbongs<sup>257</sup> d'avoir été trop violents, Yepiya répond par une série de proverbes qui expliquent l'origine de leur indifférence devant la souffrance, de la satisfaction qu'ils en tirent et aux actes imprévisibles auxquels elle peut mener :

Celui qui a nagé dans la rivière d'eaux pourries ne sent plus les chairs décomposées. Au contraire, il a à la bouche un goût de victoire. [...] Les terriers des lapins peuvent parfois conduire à des grottes profondes, à des cavernes béantes. (*Le pacte de sang*, p. 199)

Les Jimbongs sont à la merci des gardes qui les rouent de coups avec délectation. A défaut de les leur rendre, ils s'en prennent aux « *cellulaires* ». En plus, leurs conditions de détention sont lamentables, ce qui accentue leur indifférence. En effet :

<sup>253</sup> *Le pacte de sang*, p. 198

<sup>254</sup> *Ibid.*, p. 199

<sup>255</sup> *Ibid.*

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 36

<sup>257</sup> « Terme utilisé dédaigneusement par les gardes du camp pour dénommer les pensionnaires et leurs victimes, les cellulaires du camp » *Ibid.*, p.36

Ces Jimbongs étaient tous pieds nus, avec leurs vêtements sales et froissés, qu'ils gardaient sur leur corps depuis le premier jour de leur détention [...]. Il n'était pas rare de rencontrer plusieurs d'entre eux, marcher en tenant leurs pantalons fripés des deux mains, pour ne pas les laisser tomber dans le mouvement de la marche. D'autres boitaient péniblement, avec leurs pieds rongés par des chiques. (*Le pacte de sang*, pp. 36-37)

En tant que directeur du Centre neuropsychiatrique, le docteur Chikuru est convaincu qu'avec une instruction solide comme la sienne il allait triompher de la maladie. Il est déterminé à user de tous les moyens à sa disposition « *afin de changer toutes les situations déclarées catastrophiques par tous ses prédécesseurs* », surtout que pendant son stage au centre il s'était rendu compte de l'indifférence des responsables publics à l'endroit des pensionnaires. Seulement, ce qu'il ne sait pas, c'est que l'institution qu'il dirige n'est pas qu'un simple centre de soins et que certains pensionnaires comme Hizambe en savent beaucoup, même s'il ne veut pas écouter ses confessions. C'est aussi que les responsables publics tiennent à garder au secret tout le mystère et qu'en réalité son autorité est symbolique.

Malgré sa bonne volonté, il ne pourra pas changer la situation et surtout, il ne le doit pas sinon il a sa « *place sous les racines des platanes, entre les tiges coupantes des bambous et des roseaux dans les mares* »<sup>258</sup>. C'est ce que Mâ Kanzaza cherche à lui faire comprendre en l'invitant à la prudence, parce que « *même les plus trapus se sont laissés dévorer par la vase* ». Pour montrer au docteur que la normalité du centre n'est qu'apparente et qu'elle cache une autre réalité, elle utilise un proverbe avant de le dire explicitement :

le chemin qui longe la fange est celui qui avale les hippopotames aux quatre doigts. [...] Je sais ce que je te dis. Tu as tout intérêt à nous croire.<sup>259</sup>

Lorsque la vieille femme se rend compte que le docteur accorde très peu de crédit à ses révélations, elle continue de puiser dans la sagesse populaire pour lui montrer qu'il a plutôt la chance d'avoir une source sûre pour tout savoir sur cette institution et qu'il a intérêt à l'exploiter tant qu'elle est encore disponible. En effet, elle sait que son heure est proche et que Hizambe, « *la clef de tous les mystères et de toutes les énigmes de ce Centre* », sombre de plus en plus dans la démence :

Tu te demandes trop de choses à la fois. Je me serais laissée faire s'il ne s'agissait pas de ta vie à toi. Nous, nous sommes déjà à la poubelle de ces gens-là. Tant qu'il y a des cendres, les braises peuvent appeler la flamme. Mais il faut que le bois se prête à se faire lécher par le feu. Les charbons, même soufflés pendant mille ans, ne produiront jamais une étincelle. Nos sentiers mènent à la brousse, mais seul le bon pied bute contre un bon champignon. (*Le pacte de sang*, pp. 74-75)

<sup>258</sup> *Le pacte de sang*, p. 83

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 74

Cette formule impersonnelle permet de dire des vérités qu'il serait difficile d'exprimer de façon crue et laisse plus de liberté au locuteur qui peut même la modifier, à condition que les circonstances le permettent. Les personnages y ont recours pour échapper à la répression de la part des hommes de pouvoir qui cherchent à anéantir jusqu'à la parole, parce qu'ils en connaissent la force.

Lorsque Sadio Mobali arrive à l'hôpital où il vient d'être affecté, le personnel doute de ses compétences. C'est derrière un proverbe local que Mdomo se cache pour le lui signifier :

Comme on dit dans notre langue, les ânes bien nés n'attendent que le nombre des armées<sup>260</sup>. (*Le doyen Marri*, p. 180)

Cette parodie vise à montrer et dénoncer la mauvaise pratique qui consiste à abuser du pouvoir pour arriver à ses fins, peu importe les conséquences comme dans le cas de Sadio Mobali. C'est ce même abus de pouvoir qui a fait que d'autres personnes non qualifiées sont affectées aussi bien dans les autres institutions que dans cet hôpital où « *même le gardien de la morgue peut pratiquer une césarienne* », alors que la nouvelle maîtresse de Sadio Mobali est nommée infirmière en chef de la clinique sans avoir jamais mis les pieds dans une école de formation médicale.

Certains personnages inventent même des formules sentencieuses pour exprimer leurs sentiments : « *Quand la terre s'ouvre sur une source, elle ne peut plus jamais se refermer* ». Par cette assertion aux allures d'un proverbe, Joana Ndaya exprime poétiquement la force de l'amour qui la lie à Pedro et son désir d'en cueillir les fruits. La suite le confirme :

Elle [la terre] garde des cicatrices. Des fissures et des traces qui ne s'effacent pas. Même quand la source s'assèche, que l'eau s'épuise, la veine qui conduit dans le ventre de la terre reste béante, ouverte sur un utérus vide. Elle peut sembler guérie. La balafre reste souterraine, jusqu'à la résurgence, au flanc d'une montagne. Il suffira d'une autre rivière souterraine. Les eaux gonflent, jacassent dans le sol, rejaillissent à nouveau. Plus pures, plus fraîches. Jusqu'à ce qu'elles se déversent dans un grand fleuve. Cette nuit, il va peut-être pleuvoir dans la terre. Si tu veux, fais pleuvoir ton eau dans mes jambes. Rafraîchis-toi entre les cuisses pour que la terre ne craquelle pas. (*Les étoiles écrasées*, pp. 137-138)

Le soulèvement populaire des esclaves face à leurs maîtres est considéré comme inutile par ces derniers qui sont convaincus du caractère immuable de l'Histoire. Pour eux, la société est organisée de façon que chacun y ait sa place et doive y rester. En effet, dit l'un d'eux aux Baria :

Esclaves vous avez toujours été, esclaves vous le resterez jusqu'à la fin de vos jours. Jamais un lapin ne s'est changé en renard. Jusque dans les générations qui proviendront de vos coucheries avec des femmes esclaves.

<sup>260</sup> Parodie de « Aux âmes bien nées, la valeur n'attend pas le nombre des années ».

La fatalité l'a voulu ainsi. Vous ne pourriez en aucun cas modifier l'ordre du destin. (*Un jour de grand soleil...*, p. 204)

Pour le Pope, une telle organisation résulte de la seule volonté de Dieu. Aussi faut-il faire en sorte que cette volonté divine soit faite et respectée :

Des générations s'étaient toujours affrontées ainsi, mais Dieu était le Père des riches et des démunis, des vieux et des jeunes. Personne ne devait s'instituer en juge, pour condamner la manière dont il avait organisé la société des hommes par sa seule Volonté. (*Un jour de grand soleil...*, p. 272)

Devant la précarité de leur condition d'esclaves à laquelle s'ajoute la sécheresse, les Baria désespèrent et se résignent. De leur côté, les Zamatchs veulent sensibiliser cette masse pour qu'elle prenne en main son destin et pour cela, elle doit pactiser avec sa terre même si elle est devenue aride, car dit Tadessé Gebré, « *aucun enfant ne rejette sa mère, parce que les seins de celle-ci se sont flétris et ont tari* »<sup>261</sup>. C'est donc à un véritable patriotisme qu'il les convie parce que cet esprit est absent chez les « *maréchaux de pacotille* » aux commandes du pays qui se révèlent comme des opportunistes et qui s'en servent au lieu de le servir. Aussi est-ce pour cette raison que les Zamatchs s'emparent des armes, « *ces instruments de mort par lesquels des militaires chiffonnés, intoxiqués de katikallé, semaient la terreur et la désolation* » et qui leur faisaient croire en invincibilité de leur puissance. Pour ces jeunes révolutionnaires, c'est de cette manière qu'ils allaient dominer la mort, le seul maître de la vie étant Dieu. En effet :

Qui maîtrise la mort domine la vie, domine le destin. Qui commande à la mort commande à l'au-delà. Dieu seul est celui qui a triomphé de la mort, qui est ressuscité d'entre les morts. Les hommes s'étaient toujours nourris des mêmes illusions, chaque fois qu'ils avaient pu réduire leurs semblables en servitude, parce que des instruments de mort les avaient enivrés d'une prétentieuse volonté de puissance. (*Un jour de grand soleil...*, p. 254)

Si le roman exploite les ressources de la littérature orale, c'est pour sauvegarder, vivifier et dynamiser tout un patrimoine qui risque de tomber dans l'oubli ou la méconnaissance. En effet, « *le texte est une arme contre le temps, l'oubli, et contre les roueries de la parole, qui, si facilement, se reprend, s'altère, se renie* »<sup>262</sup>. C'est aussi pour montrer l'importance de l'oralité dans la transmission du savoir ou du savoir-faire. S'inspirer du passé ne signifie pas refuser le présent avec

---

<sup>261</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 256

<sup>262</sup> *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Nouvelle édition augmentée, 2001

sa technologie et ses techniques de communication. Il s'agit plutôt d'en montrer les richesses et la contribution au présent pour préparer le futur.

Par ailleurs, à la suite de la Bible qui atteste qu'au « commencement était la Parole, et la Parole était avec Dieu, et la Parole était Dieu »<sup>263</sup>, Roland Bourneuf et Réal Ouellet affirment « qu'au commencement était le conte »<sup>264</sup>. Nous pouvons alors parler de la force créatrice de la parole de par son « origine divine et cosmique »<sup>265</sup> et de son antériorité à l'écriture, ce qui lui confère une certaine notoriété. En effet, dit Ngandu Nkashama :

Si on prend l'exemple des guerres de libération qui ont secoué un certain nombre de pays, la marque historique semble être mieux perçue, uniquement lorsqu'elle est vécue à travers les séquences narratives [...], dans la narration verbalisée, dans le récit passionné (et passionnel) des supplices endurés, dans des actes héroïques récités, refabulés, psalmodiés. Et même dans des gestuelles réalisées concrètement, sous la forme dramaturgique et scénique<sup>266</sup>.

C'est cette force de la parole que le romancier veut exprimer dans son écriture qu'il veut plus ouverte et libérée de « l'impérialisme générique », l'inscrivant ainsi dans « un temps et un espace qui demeurent »<sup>267</sup> comme Giambatista Viko, le héros du récit de Ngal, qui « rêve d'un roman sur le modèle du conte »<sup>268</sup>. L'efficacité est au prix de cette liberté. En effet, estime N'da, « écrire, c'est non seulement créer, mais aussi crier, se dire, s'engager »<sup>269</sup>.

Pour Pius Ngandu Nkashama, la parole permet d'atteindre ces quatre objectifs :

La parole est une négation du chaos originel. Elle produit à l'existence [...]. Car la possession de la parole ultime s'identifie totalement au système des connaissances (et de connaissance), et donc à la symbolique du pouvoir. La parole thérapeutique ou cathartique, cosmogonique ou mythique, suffit pour rétablir cette relation avec le pouvoir<sup>270</sup>.

L'éclatement des frontières et le mélange des genres dans les romans de Ngandu Nkashama rappellent le va-et-vient que le conteur traditionnel effectue entre les sources de savoir à sa disposition pour alimenter son récit et convaincre les auditeurs. Ainsi :

---

<sup>263</sup> Jn 1,1

<sup>264</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, p. 15

<sup>265</sup> Chevrier, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, Collection « Les écritures du Sud », 2006

<sup>266</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 58

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 257

<sup>268</sup> Ngal, Mbwil a Mpaang, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier, 1983, p. 23

<sup>269</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, p. 63

<sup>270</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 49

le conteur ne se soucie guère de faire un récit unifié ou uniforme. Bien souvent son récit est protéiforme, son texte est hybride. En effet, au cours de sa narration, il fait appel, sans se poser de question, aux autres formes littéraires, il mélange les genres, passant allègrement de l'un à l'autre<sup>271</sup>.

Par ailleurs, l'auteur est convaincu que :

la signification réelle du texte se situe dans l'avantage de son énonciation et de son élocution, plutôt que dans la compétence linguistique, au sens de la linguistique distributionnelle et des grammaires génératives [...].<sup>272</sup>

On comprend alors pourquoi il laisse le narrateur ou les personnages enjamber les frontières. Cet éternel va-et-vient que les personnages effectuent entre les genres et l'aisance avec laquelle ils le font révèlent, de la part de l'auteur, une grande maîtrise de la culture. En effet, pour lui,

maîtriser la "Culture" ne signifie pas autre chose que prévenir l'imprévisible, devancer les catastrophes naturelles ou non, retrouver dans les événements du passé les éléments pour des réponses adéquates aux questions de demain.<sup>273</sup>

### III.3. L'intertexte religieux

Le religieux est omniprésent dans les romans du corpus, en particulier dans *La malédiction*, *Le pacte de sang* et *Un jour de grand soleil...* avec le rôle que jouent les institutions religieuses face à la situation politique.

Dans *Un jour de grand soleil...*, le personnage du Pope, les symboles liturgiques et les nombreuses allusions aux Livres saints et aux Écritures saintes plongent le lecteur au cœur de l'Église copte. C'est aussi une occasion pour le romancier de peindre la société éthiopienne de l'époque respectueuse de la tradition religieuse. Les Nobles se croient même des descendants directs des grandes figures de la Bible. La ville de Lalibela est même considérée comme l'heureuse élue au même titre que Jérusalem dont parlent les Saintes Écritures :

Car Lalibela avait été Roha, une citadelle imprenable, sauvée des déluges et des guerres successives qui avaient détruit les Royaumes de l'Ethiopia éternelle. Un miracle permanent, et non cette sablonnière qui s'offrait aux yeux des Zamatchs. (*Un jour de grand soleil...*, p. 180)

<sup>271</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, p. 59

<sup>272</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 27

<sup>273</sup> [http : //www.congovision.com/interviews/ngandu\\_pius.html](http://www.congovision.com/interviews/ngandu_pius.html)



Certains personnages du roman se réfèrent à des passages de la Bible dont ils semblent avoir intériorisé les préceptes. Ainsi, les précautions prises par Khédamawit Yemane dans le passage suivant rappellent tout en l'évitant la punition - la pétrification - infligée à la femme de Loth pour avoir violé l'interdiction de regarder en arrière pendant qu'ils fuyaient la ville qui allait être détruite<sup>274</sup> :

Notre nuit de noces, Elsa. L'incendie va nous brûler dans une grande passion. Ne regarde pas en arrière, sinon nous serons transformés tous deux en statues de sel. Nous allons nous purifier. Elisabet Adâné, toi ma femme.  
(*Un jour de grand soleil...*, p. 72)

D'autres sont comparés à des personnages bibliques auxquels le récit les identifie. Ainsi, Mère Sabah,

aussi parfaite que la Mère originelle, se sentait immortelle. Source intarissable de toute vie et de toute puissance. De toute liberté. Le chant que lui avait chanté le fils de Dawid revenait interminablement dans les cœurs comme un cantique. [...]

Qui est-ce qui monte du désert / S'appuyant sur mon bien-aimé ?

Elle : / Sous le pommier je te réveille / Là où fut enceinte de toi ta mère / Là où fut enceinte celle qui t'enfanta / Mets-moi comme un sceau sur ton cœur / Comme un sceau sur ton bras

Car : / Fort comme la Mort est l'Amour / Inflexible comme Enfer est Jalousie ; / Ses flammes sont des flammes ardentes : / Un coup de foudre sacré. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 34-35)

Pendant que Mère Sabah récite le *Cantique*, Mère Soraya chuchote la suite du *Cantique des Cantiques* en pensant douloureusement à son époux dont la mort est assimilée à celle du Sauveur du monde :

Ils ont massacré la Paix. La Passion du Rédempteur n'avait-elle pas suffi pour sauver les pécheurs ? (*Un jour de grand soleil...*, p. 38)

C'est que pouvoir et religion sont inséparables. Ainsi, le confesseur dans *La malédiction* met ses services au profit du pouvoir colonial quand il menace et terrorise le voisin du narrateur venu se confesser alors que son tort est de s'être fait confier par un blanc un paquet contenant des diamants sans en être informé. Par la suite, il dévoile le secret du confessionnal, comme le dénonce le narrateur. Le serviteur de Dieu est un « *collaborateur* » du pouvoir colonial :

Pourquoi avez-vous accepté un gros péché comme celui-là ? [...] Ce n'est pas vrai, tu es plein de mensonge. Non seulement tu voles, mais encore il faut que tu accuses un innocent. Un blanc ne vole pas, ne peut pas voler. Où as-tu caché ce paquet ? Fils de diable, enfant de ténèbres où... (*La malédiction*, p. 26)

---

<sup>274</sup> Gn 19, 12-26 : « (...). La femme de Loth regarda en arrière, et elle devint une statue de sel »

De plus, de même que les Balabat se croient « *les enfants d'une race élue* » que le Maître de l'univers s'est choisi « *afin de leur confier la souveraineté sur les choses visibles et invisibles* », de même les représentants de l'Église cautionnent la domination des Seigneurs, les Balabat sur les esclaves, les Baria. En effet, que les esclaves aient été dépossédés même des droits les plus élémentaires paraît tout à fait normal au Pope. Lorsqu'un seul Balabat est dépossédé de sa demeure ou que les « *mains souillées* » des Zamatchs sont portées sur le Fitaouri, le Pope intervient et n'hésite pas à maudire et excommunier les blasphémateurs :

Voilà que maintenant, fulminait le Pope en montrant son mequomiya<sup>275</sup>, vous vous en prenez aux institutions mises en place par l'Empereur, par la puissance d'Egzi Habihair de toute éternité. Par le meskalla<sup>276</sup> sacré, par la sagesse suprême de l'Empereur, par la lutte des Peuples sur la Terre d'élection, par la Grandeur de la Reine royale, je vous conjure de cesser vos agissements. (*Un jour de grand soleil...*, p. 271)

C'est pourquoi les Zamatchs rejettent les deux ordres qui ont toujours agi en complicité en faveur du plus fort, comme ils le rappellent au Pope :

Il est impossible de penser que vous vivez avec les anges et les Saints du ciel, et que malgré ce caractère auguste, vous puissiez corroborer un ordre de choses si ignoble par ses mensonges et sa fausseté. Je sais que les Églises ont toujours été du côté des puissants, des envahisseurs et des usurpateurs. Plus près des trônes des tyrans que des bicoques des pauvres. « Heureux les pauvres », Abâté. A partir de maintenant, nous allons fonder l'Église des pauvres. [...] Une religion nouvelle des démunis et des opprimés. Notre Évangile n'aura pas que la loi de l'amour : « aimez-vous les uns les autres ». Mais également celle de la perfection : « soyez libres et parfaits, comme votre Père du ciel est libre et parfait ». [...] C'est vous qui citez saint Markus, saint Johanès, les Apôtres de l'Amour. L'Amour ne choisit pas, il ne discute pas. Il ne défend pas les dominateurs aux tuniques bariolées, qui assujettissent les pauvres. S'il faut vous combattre pour que les opprimés en arrivent à vaincre l'histoire [...], nous vous combattons. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 273-274)

Même le Général de l'armée de libération qui rassemble les foules désemparées en vue du Combat de la délivrance se fait passer pour un envoyé du ciel, celui qu'on attendait, qui devait venir

---

<sup>275</sup> « Long bâton de prière qui sert à marquer le rythme des chants religieux ainsi que les mouvements du corps, lorsque le rituel comporte l'exécution d'une danse sacrée. Il est également l'insigne des « Gens de l'Église » » *Un jour de grand soleil...*, pp.443-444

<sup>276</sup> « La Croix consacrée de l'Église copte, signe de la Rédemption et de l'authenticité de l'Église. (...) Les Empereurs d'Éthiopie se considéraient comme les dépositaires d'un morceau de la Croix, depuis le XIV<sup>e</sup> siècle. » *Un jour de grand soleil...*, p.444

et qui annonce l'avènement du Seigneur Egzi Habihair<sup>277</sup>. Il se fait aussi appeler Saint Prêtre Johanès<sup>278</sup> :

Tu sais, [...] le Saint Prêtre Johanès va nous conduire vers une société de justice et d'égalité. Il rétablira le Peuple du Tigray dans la Terre promise. [...] Il nous a été envoyé : il est l'Élu, le Prophète des Saintes Écritures C'est lui qui accomplira le Pacte conclu avec le Peuple saint. (*Un jour de grand soleil...*, p. 64)

Par leur idéologie révolutionnaire, les Zamatchs incarnent l'espoir pour les esclaves qui les croient capables de faire des miracles comme dans la *Bible* :

Des bouches mangées d'ulcères, [...] des tuberculeux pliés en deux [...]. Les paysans allongeaient ces corps squelettiques dans le hangar, puis se retiraient sur la pointe des pieds, sans un mot. Leur espoir : les mains des Zamatchs allaient opérer des prodiges inattendus. Reconstituer les membres déchirés par la lèpre [...]. Comment recommencer les Évangiles, imposer les mains, et demander aux démons de s'envoler des corps, afin que les hommes arrivent à atteindre la force de la résurrection ? (*Un jour de grand soleil...*, pp. 241-242)

Le début du *Pacte de sang* comprend entre autres références une allusion au passage de la Bible où Jésus annonce sa passion à ses disciples :

Mu njila Mfumu Yezu e kubambila muanda. / [...]

En chemin, Jésus leur parla longuement. / Ses paroles expliquaient sa Passion et son / avènement : / « Oui, vous connaîtrez la tristesse des orphelins, / la souffrance des enfants du Seigneur Dieu ! / ma passion, je la souffre pour sauver les âmes ! »

Paroles de mon Père / Kalonji wa Kayeya / wa Kabuya wa Mbuyi Mukalenga / wa Kamuanya wa Iswaka / [...] (p.6)

Cette passion utile, voire indispensable, n'est-elle pas celle que doit souffrir le Poète pour sauver son Peuple ? C'est ce que laisse entendre le dernier paragraphe. Cette mission, il la confie à son tour à ceux qui sont acquis à sa cause, ceux à qui il dédie *Citadelle d'espoir*<sup>279</sup> :

je vous apporte des paroles de braises / à vous d'en faire un immense brasier

(luabantu kamanda kabeela ka bitupa / ngandu wa ntuma ne mbikayi kabanga)

A ce moment-là, le peuple aura triomphé et « *les Poètes surgiront pour magnifier la liberté du Peuple, et chanter ce qui demeure éternel* »<sup>280</sup>.

<sup>277</sup> « Nom donné au Dieu Tout-Puissant dans la tradition religieuse éthiopienne. Ce terme lui est réservé à Lui, exclusivement ». *Un jour de grand soleil...*, p.441

<sup>278</sup> Allusion à Saint Jean-Baptiste qui, en prêchant, annonce et prépare la venue de Jésus-Christ

<sup>279</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Citadelle d'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1995

<sup>280</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 65

La prière est aussi très présente. Ainsi, après les recherches infructueuses de Josiane, le désespoir est à son comble, d'où la prière suivante avec la longueur et la forme que lui donne le récit :

La prière remplit son cœur tourmenté. La prière éternelle. / Toi notre Père, qui es aux cieux / que ton nom soit sanctifié / que ton règne vienne / que ton règne vienne, Dieu d'amour et de vérité / ton règne de paix et de bonheur pour les hommes / toi, notre Père / Le Père de notre Terre et de notre Ciel communs. (*Le pacte de sang*, p. 285)

La suite de la prière ne sert pas l'intérêt du récit qui veut montrer que les personnages sont entraînés dans une situation à laquelle ils n'ont nullement contribué et dont ils ne peuvent plus sortir à moins qu'il soit mis fin au règne des « *Seigneurs de la forêt* ».

Le désir de la venue du règne de paix de Dieu est d'autant plus ardent que celui des hommes est caractérisé par l'insécurité et les malheurs de tous ordres. Cette prière rappelle aussi la vie consacrée que Josiane et Sanga avaient voulu mener dans la Congrégation des Sœurs du Saint-Sang. C'est pourquoi elle invoque souvent Dieu dans les moments difficiles qui sont devenus sa vie quotidienne depuis son viol par son directeur alors qu'elle était sœur :

Plus jamais, Josiane n'avait connu la paix. Elle l'avait tant invoquée, cependant, cette paix. Même lorsque cette bouche tordue de grimace, cette bouche de rage du directeur de son école l'avait coincée dans un coin, ce soir de juin où elle préparait la fête de la Congrégation !... Elle s'était débattue, pendant que des mains rugueuses, écaillées, serraient, serraient son cou. Serraient à l'étouffer. Depuis, elle avait erré. (*Le pacte de sang*, pp. 263-264)

Par ailleurs, ce sont les « *Anges exterminateurs, une secte de fanatiques qui s'étaient jurés de faire triompher le règne de la Justice et de la Gloire* »<sup>281</sup> de Dieu qui mettent fin au pouvoir des « *Seigneurs de la forêt* » en incendiant le Centre neuropsychiatrique, le moteur de tout le système, que le « *vieil homme trapu* » a tenté de démasquer en renversant le cercueil de Marzeng pour montrer qu'il ne contient que des pierres. Pour un geste aussi courageux devant l'assemblée des dignitaires, il mérite, d'après les Anges, d'être comparé à Jésus quand il a chassé les marchands du temple<sup>282</sup>. La comparaison va jusqu'aux conséquences de ce geste audacieux : Sadi Azrayila sera assassiné comme Jésus est mis à mort parce qu'il s'est rangé du côté de la vérité et de la justice :

Amen, Sadi Azrayila, toi qui es entré dans la gloire éternelle et immortelle en ce jour ! [...] Toi qui as renversé les pierres et les cailloux vulgaires, déposés dans le cercueil à la place du corps du martyr, comme Yezu Messiah dispersant les marchands des verroteries sur le seuil du temple sacré ! Toi qui as démystifié les hypocrites ! Et ils n'ont eu de recours que sur ton corps déchiré. (*Le pacte de sang*, p. 156)

---

<sup>281</sup> *Le pacte de sang*, p. 121

<sup>282</sup> Mt 21, 12-13

Toutefois, estiment les Anges, la victoire du mal sur le bien n'est qu'éphémère. La véritable victoire :

C'est le jour de la Gloire. Le jour qui voit périr dans le feu et la fournaise ceux qui ont entraîné le monde dans l'iniquité, dans l'horreur du mal. Le jour de la purification. (*Le pacte de sang*, p. 154)

C'est aussi grâce à la Foi que les forces du mal sont détrônées. En effet, dit un des Prophètes :

Ils croient qu'à force de manipuler des engins de mort, des moteurs électriques, des chars et des blindés, ils viendront à bout de notre Foi. Mais qui peut se mesurer à Yezu Messiah ? Personne. (*Le pacte de sang*, p. 158)

*Des mangroves en terre haute* est le récit du voyage retour de l'enfant prodigue qu'est Ayoub. En effet, comme le jeune homme de la *Bible* a voulu prendre sa vie en main et échapper au contrôle parental, Ayoub a enfreint les lois en vigueur. Comme le premier, il a quitté les siens, mais lui aussi est finalement obligé de revenir au village, sauf qu'il n'est pas accueilli chaleureusement ainsi que l'a été l'enfant prodigue de la *Bible*.

*Le doyen Marri* s'ouvre sur une allusion au mythe de Cham et les développements qui en ont été faits ainsi que des extraits bibliques pour montrer que la malédiction ne devait pas tomber sur Cham mais sur son fils Canaan sur qui Noé l'avait prononcée<sup>283</sup>. Or, dans la Bible, au lieu d'être « *l'esclave des esclaves de ses frères* », Canaan connut une grande prospérité. La malédiction n'a frappé personne, d'où l'assertion suivante :

Depuis le cycle de gravitation des astres dans l'infini des regards, la malédiction s'est achevée sur son propre exorcisme. (*Le doyen Marri*, p. 10)

Le chef des brigands « *dont la légende sanguinaire avait secoué les imaginations le long des rails* » se fait appeler Messie alors que les membres de la bande sont ses disciples, voire ses apôtres :

Moi le Messie, je dois souffrir tous les supplices. Me faire recrucifier, mourir de morts affreuses. (*Le doyen Marri*, p. 65)

Il se fait même menaçant en promettant « *le carnage, un déluge de feu. Sodome et Gomorrhe la prochaine fois* ». Pour être épargnés par sa colère, les voyageurs qu'il appelle les « *anges du péché et de la mort* » récitent intérieurement la « *prière de la pénitence* ». De même, ils doivent donner l'aumône, c'est-à-dire vider leurs poches pour que leurs péchés soient remis. Ces passages rappellent, en la parodiant, la mission de Jésus-Christ, l'envoyé de Dieu qui a été crucifié pour

---

<sup>283</sup> Gn 9, 18- 10, 6-19

sauver les hommes de leurs péchés sans contrepartie alors qu'ici le Messie est le seul, avec ses disciples, à tirer profit de cette mission.

Si les textes religieux sont constamment évoqués par les personnages, ce n'est pas essentiellement parce qu'ils sont croyants. C'est surtout pour dénoncer les exactions commises par les responsables et les mauvaises lectures qu'ils font de ces textes. C'est une ironie de situation, comme le montre le rapprochement que le narrateur établit entre un passage de la *Bible* et le comportement peu recommandable de certains responsables d'église :

Les curés ont des femmes et des enfants. « Ne faites pas ce qu'ils font ». C'est l'église africaine. Sur cette pierre, il a fondé son église. Les abbés invitent même les femmes au confessionnal. La mienne ne se confesse qu'au même. Un ami de la famille. Leurs femmes logent désormais à la paroisse. Moi, je vais à l'église. Pour m'oublier. Il y fait frais, il y fait doux. Et on y ignore la vérité. « Je suis la voie, la vie, et la vérité. Qui croit en moi, ne mourra jamais. Mais il vivra. » (*La malédiction*, p. 84)

Par la même occasion, les personnages y reviennent pour en donner la lecture convenable :

L'omniprésence de la religiosité dans l'œuvre de Ngandu Nkashama est certainement le reflet d'un grand syncrétisme typique de nombreuses régions de l'Afrique (et en particulier du Congo)<sup>284</sup>.

L'omniprésence du religieux s'explique également par la situation politique qui déçoit plus d'un. Des mouvements religieux tentent de rassembler le peuple autour de nouvelles figures qui se font passer pour des messies envoyés pour le libérer. Toutefois, les dérives des nouveaux messies avec leurs « *mythes [qui] tentent de re-mobiliser les mêmes jeunes, en les enfermant dans les murailles de l'in vraisemblable* »<sup>285</sup>, sont comparables à celles des institutions politiques. En effet, affirme Ngandu Nkashama :

L'absurde des dictatures politiques a eu pour corollaire un irrationnel concret : en niant la pensée ainsi que les hommes qui pensent, des Timoniers grotesques et des Maréchaux ubuesques de la décennie 80 ont favorisé l'expansion des mythes inanes [...]. Après la désintégration des grandes idéologies qui avaient tant fasciné les « Intellectuels » des années 60, après les gesticulations des « Guides éclairés » des partis uniques, les nouveaux Messies apparaissent comme des « Voix impérieuses » qui achèvent le cycle de la désespérance<sup>286</sup>.

---

<sup>284</sup> Riva, Silvia, *op. cit.*, p. 275

<sup>285</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, p. 329

<sup>286</sup> Document III « Ensemble des valeurs du monde de la démence au Zaïre : l'empire des ombres vivantes » (Texte présenté aux *Etats généraux de la culture*, Paris-Palais de Tokyo, mai 1990), in Kalonji, T.Zezeze, *op. cit.*, pp.169-178, pp. 173-174

Comme le fait remarquer Khédamawit, la situation est loin de changer pour ces paysans en mal d'espoir et de salut. Pour lui, le fait de croire que les maîtres seront remis à la place des anciens esclaves promus au statut de maîtres relève d'un obscurantisme comparable à celui des Balabat qui sont convaincus que les choses resteront ainsi, dans un ordre immuable :

Le destin semblait les avoir frappés de cécité et d'amnésie. Personne ne cherchait à comprendre vers quels horizons de démente ce Général insolite allait pouvoir les mener. (*Un jour de grand soleil...*, p. 61)

En plus de ceux que nous venons de relever, d'autres textes traversent les romans de notre corpus.

### III.4. Autres formes d'intertextualité

Le concept d'intertextualité n'implique pas nécessairement, de la part de l'auteur qui la pratique, une volonté consciente, intentionnelle, de renvoyer à un autre texte<sup>287</sup>.

Dans son entretien avec Bernard Magnier, Pius Ngandu Nkashama le rappelle en reconnaissant que ses œuvres sont au carrefour de plusieurs modèles auxquels il se réfère souvent sans le savoir. En effet, dit-il :

Les modèles sont souvent trop inconscients, et l'écriture me prend parfois dans sa propre logique, dans la rationalité de la narration, au point que je n'arrive plus à fixer les emprises de l'imaginaire, ainsi que je l'aurais souhaité dans d'autres circonstances<sup>288</sup>.

Et Riva de constater qu'à partir des années 1980, le roman moderne du Congo-Kinshasa s'ouvre à :

de nouveaux espaces mythiques et à de nouvelles terres promises (l'Égypte antique et l'Éthiopie, berceau de la civilisation de Salomon et de la reine de Saba, lieu sacré de l'Arche d'Alliance).<sup>289</sup>

Cette ouverture est revendiquée par Ngandu Nkashama qui estime que *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* est le livre qui correspond à sa théorie du roman. Par là, on comprend que, en plus de ceux que nous avons déjà identifiés, plusieurs autres textes ou discours traversent les romans de notre corpus. Le travail du lecteur pour les déchiffrer demande une grande ouverture d'esprit pour suivre l'auteur, à travers ses personnages, sur les chemins de l'imaginaire. Ainsi, lorsque les Zamatchs exposent l'idéologie de la Zametchia aux paysans, l'auteur glisse dans

<sup>287</sup> Gignoux, Anne-Claire, *op. cit.*, p. 115

<sup>288</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 292

<sup>289</sup> Riva, Silvia, *op. cit.*, p. 136

le discours de Tadessé une référence à l'œuvre de Frantz Fanon<sup>290</sup> dont le titre rappelle *L'Internationale*<sup>291</sup>, non sans montrer la dose d'ironie que comporte cette appellation et son caractère révoltant pour ceux à qui elle s'applique :

Luttez, et triomphez de l'honneur. Un pas posé devant l'autre jusqu'au bout des montagnes escarpées. Vous y arriverez. Un effort de chaque jour. Si vous restez unis comme les doigts d'une seule main, vous serez le poing qui frappe et démolit. [...] Levez-vous, Peuple. Debout ! L'heure a sonné pour la lutte finale. Debout, les damnés de la terre ! Debout, et que la victoire soit notre oriflamme ! Que la victoire soit notre emblème ! (*Un jour de grand soleil...*, pp. 240-241)

L'ironie apparaît aussi à travers la référence au titre du roman de Charles Nokan, *Violent était le vent*, pour montrer que si la colonisation est assimilée à un vent très violent, sa fin ne rime pas avec le bonheur. Autrement dit, même si « *le vent de l'indépendance a soufflé* », la situation est loin d'être heureuse :

« Violent était le vent ». Violente était la tempête. La paix s'est traîtreusement installée dans les cœurs. Avec elle, un rayon de soleil. Aube ou crépuscule ? Le sourire des enfants présage les orages. Le rire des filles le désenchantement [...]. Le goût sucré de la banane laisse dans la bouche des traces d'amertumes. (*La malédiction*, p. 77)

Le romancier fait également référence à la Postface<sup>292</sup> du recueil de poèmes *Éthiopiennes* de Senghor pour marquer la rupture de Makéiko avec le Clan représenté par l'Oncle. En effet, ce dernier estime qu'elle déshonore le Clan quand elle s'indigne devant l'ivresse de son mari. Cette référence consiste à la fois en une reprise et une modification : de même que pour Senghor, le poète doit rester attaché à la source, à ses racines, de même Makéiko - du moins selon l'Oncle - doit agir dans le strict respect des lois du Clan sous peine d'une damnation éternelle que l'Oncle n'hésite pas à prononcer sur elle pour son impertinence. Cette rupture est considérée comme une malédiction, ce qui explique la modification de la référence :

L'épouse consciencieuse elle, s'était abandonnée à une désolation difficile à redéfinir, pour savoir si elle était feinte ou réelle, selon qu'elle gémissait ou qu'elle se lamentait. *Les lamantins n'allaient plus pouvoir boire à la source*. (Le doyen Marri, pp. 28-29)

Cette reprise-modification sert un autre objectif, celui de tourner en dérision l'abus de pouvoir du Patriarche et à travers lui tous ceux qui détiennent une parcelle du pouvoir et qui s'en servent

<sup>290</sup> Fanon, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961

<sup>291</sup> Debout ! les damnés de la terre/ Debout ! les forçats de la faim/ (...) C'est la lutte finale/ Groupons-nous et demain/ L'Internationale/ Sera le genre humain/ (...).(http://fr.wikipedia.org/L'Internationale)

<sup>292</sup> « Comme les lamantins vont boire à la source »



pour s'assurer la soumission de ceux qui sont sous leur autorité. Ce sont ces mêmes observations que fait l'auteur quand il parle de la force du pouvoir politique dans son pays :

La tyrannie n'a pu fonctionner et se maintenir que par la puissance des méthodes d'intimidation, et même par le recours insensé à la menace de la mort comme le lieu d'exercice du pouvoir [...] <sup>293</sup>.

Elle montre aussi la tentative d'émancipation vis-à-vis de cette entreprise, une tentative qui échoue pour Makéïko parce qu'elle n'est pas réfléchie et que pour l'Oncle ils sont « *les plus Puissants du monde* », mais qui va aboutir à la fin du roman avec Sadio Mobali qui se libère de l'autorité étouffante de l'Oncle et du Clan. En effet, comment continuer à « *boire à la source* » et à s'identifier à ceux qui ne sont plus des modèles ?

En tant que représentant du Clan, l'Oncle avait tous les droits et les autres étaient réduits au silence. Cet autoritarisme est mis en relief au début du roman et marquera longtemps Sadio Mobali qui doit devenir médecin pour l'honneur du Clan et ce malgré sa faiblesse intellectuelle :

Et les poulets rituels, l'Oncle les croquait tout seul devant la famille rassemblée, réduite au silence complet. Personne n'avait le droit de manifester la moindre envie. Encore moins celui d'exprimer une quelconque réprobation devant la gloutonnerie du Patriarche. (*Le doyen Marri*, p. 14)

Même s'il n'y a pas de traces visibles du spiralisme dans les textes de Ngandu Nkashama et que ce mouvement <sup>294</sup> naît dans les années 1960 en Haïti, l'écriture de l'écrivain congolais présente des affinités avec celle des spiralistes, en particulier Frankétienne. Nous avons déjà parlé du fait que, comme ce dernier, Pius Ngandu Nkashama livre au lecteur des textes hétéroclites sur le plan typographique.

Toutefois, la parenté va au-delà de ces considérations d'ordre graphique. Le spiralisme est contemporain à la dictature de François Duvalier qui détient tous les pouvoirs et qui ne tolère aucune opposition. Aussi bien en Haïti que dans les différents pays qui servent de cadres aux romans de Ngandu Nkashama, la situation est la même, ainsi que l'engagement des deux écrivains :

---

<sup>293</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Citadelle d'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 46

<sup>294</sup> « le spiralisme est un mouvement, est mouvement : comment le figer ? Ni Philoctète, ni Fignolé, ni Frankétienne n'acceptent cette tentative de classification [...] aucun écrit ne le confine dans un cadre, aucune déclaration ne le fixe en certaines limites, aucun plan ne le délimite. [...] le spiralisme est un état d'esprits, une sorte de rébellion contre toute tentative d'enfermement, une folie revendiquée [...], un cri poussé par une voix multiple, chœur schizophonique né sous le fer rouge de l'angoisse sous Duvalier père & fils [...] et qui se répercute à nos jours [...]. » Bernard, Philippe, *Rêve et littérature romanesque en Haïti. De Jacques Roumain au mouvement spiraliste*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 204

c'est le temps du rêve enchaîné et dirigé, c'est le temps du peuple zombifié dans le cauchemar et c'est aussi le récit de la lutte<sup>295</sup>.

Pour affronter et abolir la dictature « *d'autres Nérons* », Ngandu Nkashama croit en la force de la parole et de l'écriture qui font des écrivains « *des faiseurs de miracles* »<sup>296</sup>. Cette même force cathartique du mot apparaît chez Frankétienne pour qui écrire et vivre sont inséparables :

Écrire, certes, mais surtout aimer. Alors, rêver, aimer, écrire, c'est vivre ; et vivre c'est se battre avec les armes minuscules et pourtant miraculeuses (Césaire)<sup>297</sup> que sont les mots<sup>298</sup>.

Par ailleurs, l'hybridité générique qui caractérise les œuvres de Ngandu Nkashama rappelle, si besoin est, la démarche entreprise par Frankétienne dans ses œuvres. En effet, précise ce dernier :

A force de vouloir dire, je ne suis devenu qu'une bouche hurlante. Je ne m'inquiète point de savoir ce que j'écris. Tout simplement j'écris. Parce qu'il le faut. Parce que j'étouffe. J'écris n'importe quoi. N'importe comment. On l'appellera comme on voudra : roman, essai, poème, autobiographie, témoignage, récit, exercice de mémoire, ou rien du tout. [...] L'important pour moi, c'est l'exorcisme. La libération de quelque chose. La délivrance. La catharsis. [...] Je crie. J'appelle. Je hurle. Mes cris d'alarme réussiront-ils à émouvoir quelqu'un ? A toucher une cible sensible ? Je ne sais<sup>299</sup>.

La notion même de spirale avec son action hypnotique et son caractère labyrinthique chez les spiralistes se retrouve dans les romans de notre corpus avec leur univers onirique et en même temps envoûtant. Chez Frankétienne, la spirale c'est aussi sa relation avec l'œuvre précédente, voire la suivante. Cette mise en relation se retrouve chez Pius Ngandu Nkashama à travers la récurrence de l'intratextualité.

Comme pour puiser à toutes les sources afin de convaincre le docteur sur le fait que le centre est un milieu aliénant qui « *corrompt tout le monde, les malades, le personnel, les médecins* » même par le seul fait d'y mettre les pieds, Mâ Kanzaza lui rappelle une anecdote que « *[s]a bonne vieille maman* » doit lui avoir raconté :

Le petit porc qui demande à sa mère, ingénument : mais qu'est-ce qui s'est collé à ton groin, et qui te donne cet air stupide ? La maman avait répondu avec indulgence, et même avec pitié : ne m'interroge pas sur mon groin, mon enfant. Quand tu seras à l'âge, tu t'apercevras que tu en portes un, toi aussi. (*Le pacte de sang*, p. 85)

<sup>295</sup> Bernard, Philippe, *op.cit.*, p. 18

<sup>296</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*

<sup>297</sup> Césaire, Aimé, *Les armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946

<sup>298</sup> Bernard, Philippe, *op. cit.*, p. 31

<sup>299</sup> Frankétienne, *Murs à crever*, pp. 17-18, cité par Bernard, Philippe, *op. cit.*, p. 278

Le discours de la presse nationale est repris dans les romans de notre corpus non seulement pour confirmer leur ancrage dans la réalité, mais aussi pour rendre compte de la variété des versions des événements :

Verdict du procès (lire *Le Progrès*, quotidien d'action nationale, n°600, du vendredi 27 août). / Le Tribunal de première instance a condamné hier après-midi, dix ex-étudiants, à la peine de servitude pénale principale à perpétuité, et trois autres à quinze ans de la même peine. [...] Deux autres prévenus ont été acquittés, les faits retenus à leur charge n'ayant pas été établis. (*La mort faite homme*, pp. 10-12)

18 bis. Il y avait une fois, une tourbe d'étoiles constellées, qui se révolta dans les hauts lieux. D'après la chronique locale, voici les faits (*Étoile*, n°216, 2<sup>e</sup> année, jeudi 5 juin : Pourquoi cette flambée ?)

Temps maussade. Atmosphère des plus tristes. Déploiement peu habituel des forces de l'ordre. Armée et police. Circulation interdite sur certains tronçons. [...] Bilan : des arrestations, des blessés, des disparus, des morts. Ainsi donc, pour la première fois, depuis plus d'un an, le sang a coulé dans le pays. Versé par les fils de ce pays. Pour la première fois, le sang a coulé dans la capitale. Des manifestations d'étudiants, celle qui a éclaté hier aux premières heures de la journée n'est pas la première. Mais celle d'hier se distingue des autres par son caractère exceptionnellement grave. Au point que des jeunes vies ont été sacrifiées et des familles entières brisées par ces pertes. Pourquoi ce déchaînement ? (*La mort faite homme*, pp. 63-64)

Présentée en tant qu'organe qui sert le pouvoir, la presse ne donne que très rarement la parole au peuple. Elle insiste sur la version officielle qui cherche toujours à occulter la vérité en culpabilisant les victimes et en acquittant les bourreaux. Ainsi en est-il du discours du Président de la République à la radio où le jugement envers les manifestants est accablant. C'est ce discours qui est repris par *Étoile* le lendemain :

19 bis (idem, p. 2)

Ce mercredi, à quatre heures du matin, alors que la population laborieuse s'apprêtait à gagner son lieu de travail, des bandes d'étudiants déchaînés surgissaient de tous les coins, brandissant des pancartes, des cocktails molotov et des grenades, et prêts à tout détruire sur leur passage. Le fait qu'ils sortaient de toutes parts, et d'être ainsi armés, prouve que leur action débordait le cadre d'une manifestation estudiantine normale ; alors qu'une marche pacifique, encadrée par les forces de l'ordre, aurait suffi. Toujours est-il qu'aux sommations des forces de l'ordre, certains jeunes gens perdus, poussés par je ne sais quoi, ont utilisé leurs cocktails molotov et leurs grenades, ce qui a provoqué la réaction que l'on sait des forces de l'ordre. Citoyens, tels sont les faits, tels que nous les avons appris tous, avec affliction. [...] Vous tous qui m'écoutez [...] je m'adresse à vous [...] pour que notre jeunesse ne puisse dévier de ses responsabilités de demain, qui sont celles de maintenir l'ordre, la

concorde et la paix si chèrement acquises. Que Dieu protège la République ! Amen ! (*La mort faite homme*, pp. 67-68)

Toutefois, entre les lignes de la version officielle ou mieux officialisée, le récit fait lire la vraie version à travers les intrusions du narrateur, les jeux typographiques, les gestes des personnages ou leurs réactions. Ainsi, la mort de Marzeng est loin d'être accidentelle comme veut le faire croire le pouvoir :

Marzeng était mort ! La nouvelle était tombée en début d'après-midi, en plein magazine de la Femme moderne, femme modèle ! de la radio nationale. La voix tonitruante de la speakerine était pleine d'étonnement. La surprise se sentait encore dans la phraséologie maladroite du ministre de l'Information, venu annoncer lui-même que Marzeng avait trouvé une mort brutale dans un accident de la route. Les services de la Gendarmerie avaient perdu toute trace de son escorte personnelle. Ils s'employaient maintenant, assurait-il, à trouver les causes de cette catastrophe brutale, injuste et insensée pour quelqu'un d'aussi grand que Marzeng. Insensée était de trop. Quelques instants plus tard, les couloirs officiels murmuraient quelque chose sur la suspension disciplinaire du ministre émotif. (*Le pacte de sang*, pp. 11-12)

La presse internationale, quant à elle, permet de montrer que la dictature s'exerce au-delà des frontières nationales et qu'elle est soutenue par certaines anciennes puissances coloniales où le pouvoir effectue souvent des rafles pour traquer les opposants, « *jetés dans des avions, menottés aux pieds et aux mains* » et les livrer au pouvoir de leur pays.

Ainsi, bien qu'aucune enquête n'ait été menée sur le meurtre d'un conducteur de taxi qui emmenait Joachim Mboyo - qui, au départ ne mène aucune action politique en Belgique - à l'hôpital, la voix du speaker à la radio annonce :

Les meurtriers qui ont perpétré ce crime odieux ont signé leur acte ignoble en traçant ces mots sur le coffre de la voiture, avec le même couteau dont ils s'étaient servis : Vive le Congo libre ! A bas les dictateurs ! Il est évident qu'il s'agit bien d'opposants à qui il a été accordé le statut de réfugiés, et que notre pays a accueillis aimablement, dans sa politique de tolérance et d'humanité séculaire. (*Les étoiles écrasées*, p. 37)

Toutefois, l'intertextualité chez Ngandu Nkashama devient plus intéressante lorsqu'elle révèle une récurrence des relations d'écho entre les romans qui font l'objet de notre étude.

### III.5. Une intratextualité récurrente

Il s'agit d'un cas particulier d'intertextualité, plus précisément une « *intertextualité interne* » comme l'appelle Chemain-Degrange, c'est-à-dire « *l'innutrition du récit par les récits du même auteur [...] une narration qui s'engendre à partir de narrations précédentes* »<sup>300</sup>. En effet, on parle d'intratextualité lorsqu'un auteur se réécrit, c'est-à-dire reprend ses propres textes. Quand on lit les romans de notre corpus, on constate une reprise quasi systématique des œuvres antérieures de Pius Ngandu Nkashama. Cette reprise concerne soit des passages entiers, soit les titres des romans. Intratextuelle d'un côté, c'est-à-dire pour l'auteur, cette pratique se veut intertextuelle pour le lecteur dans la mesure où elle exige des compétences culturelles parce qu'il doit connaître et confronter les différentes œuvres pour repérer les passages qui ont fait l'objet d'une éventuelle reprise.

#### III.5.1. Retour de passages entiers

Il n'est pas rare que des passages plus ou moins longs d'un roman soient repris à plusieurs endroits dans un même roman ou dans un autre. Ainsi, le geste fétiche de Sadio Mobali est repris vingt-cinq fois et décrit dans les mêmes termes :

Sadio Mobali allongea la main. Il toucha le sachet et serra fortement les reliques du doyen Marri entre les doigts. La laisse était rude et vigoureuse en dessous de la ceinture. (*Le doyen Marri*, pp. 46-47, 55, 62, 69, 75, 84, 89, 91, 94, 105, 109, 113, 124, 125, 133, 141, 145, 147, 153, 161, 164, 169 (2 fois), 172, 191)

Le futur docteur recourt fréquemment à ce geste pour mettre les chances de son côté parce que, en toute logique, il ne remplit pas les conditions pour suivre une telle formation. S'il réussit chaque fois et surmonte toutes les situations difficiles grâce à son fétiche, c'est une occasion pour l'auteur de montrer la force et l'ampleur des conséquences de la corruption et de l'abus de pouvoir pour toute la société.

D'abord victime de l'emprise de l'Oncle à travers les reliques du doyen Marri, Sadio Mobali est fier de la puissance ainsi acquise et en profitera jusqu'au jour où « *le sachet avait disparu, la laisse aussi* ». Les reliques symbolisent toutes les forces qui empêchent d'agir autrement que pour le compte de ceux qui disposent de quelque pouvoir que ce soit et leur disparition est synonyme de

---

<sup>300</sup> Chemain-Degrange, Arlette, « Introduction posthume au cycle romanesque de Sony Labou Tansi : Le commencement des douleurs », in Lezou, Dago Gérard, et N'Da, Pierre, (dir.), *op. cit.*, pp.74-81, p. 74

liberté retrouvée. C'est à ce moment que Sadio Mobali se rend compte des dommages causés au peuple et à lui-même par les tricheries érigées en système dans toutes les institutions.

De même, le poème épigraphique de *La malédiction* est repris presque mot à mot dans *La mort faite homme*, sauf dans l'avant-dernier vers :

comment t'offrir dans ce matin de brumes / des larmes pétries de boue / les cris ensablés de Katekelayi / sous le banc lourd de sable rouge

tu avais l'âge de la terre cet âge où la terre est terre / pleine de terre pleine de toi / tu avais l'âge du soleil / explosant dans un ciel de sable / recouvert de la boue de ton sang / sur les routes désertes tu t'en es allé / dans les grottes de la boue rouge tu t'en es enfui / tu as dormi sous le linceul de la terre effondrée / et la nuit n'a pas eu pour toi un regard de pitié / la nuit pleine des cris ensablés de Katekelayi / des puits béants glauques / le soleil abandonné là-bas / sous les cailloux blancs

[...]

il ne nous reste que la plainte / ne m'attends pas ce soir / les rossignols s'en sont allés / les écuelles de nos espoirs / se renversent sous la pluie

les lucioles s'éteignent / au bord du borbier

ne m'attends pas au coin du soir / je ne mourrai pas avec le soleil / les tonnerres se sont tus / muetu mu tshidiendela mu tshilamba<sup>301</sup> (*La malédiction*, pp. 7-8)

il ne nous reste que la plainte / ne m'attends pas ce soir / les rossignols s'en sont allés / les écuelles de nos espoirs / se renversent sous la pluie / les lucioles s'éteignent / sur les bords du borbier / ne m'attends pas ce soir / je ne mourrai pas avec le soleil / les tonnerres jamais ne se tairont / muetu mu cidyendela mu cilamba (*La mort faite homme*, p. 240)

Ce retour s'explique par le caractère dramatique des deux récits : le poète pleure les victimes du 4 juin 1969 tuées parce qu'elles avaient osé parler juste comme il chante les enfants de Katekelayi assassinés sur les bords de Mbujimayi pour avoir voulu « *exploiter une terre maudite, une zone interdite* » parce que :

Mbujimayi est une ville née des carrières, surgie du limon et des excavateurs, dans laquelle le diamant est son miracle et sa malédiction<sup>302</sup>.

A ce retour de passages entiers, il faut ajouter le fait que certains personnages reviennent d'un roman à l'autre. Cela montre le degré d'implication de l'auteur dans ses œuvres.

<sup>301</sup> « Expression poétique lubà, servant à nommer la région de Mbujimayi, en particulier le quartier du pont métallique sur la rivière Mbujimayi » Kalonji, M.T.Zezeze, *op.cit.*, p.129

<sup>302</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Églises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 40

### III.5.2. Reprise du titre

L'appareil titulaire est repris presque systématiquement à l'intérieur des romans et l'italique contribue à les mettre en exergue.

*Le pacte de sang* évoque son titre une fois pour montrer la force des liens qui unissent Josiane et Sanga, des liens qui résultent effectivement d'un pacte de sang. En effet, le jour du pacte :

la vieille femme [...] avait mélangé le sang recueilli des incisions faites sur leurs ventres, sur le pubis [...]. Un sang mélangé avec les poils de leurs corps en sueur, en feu. Elles l'ont léché à petits coups de langue [...]. Leur passion était née de ce nombril, que Sanga aimait tant tenir dans sa main chaude, aimait mettre dans sa bouche de poule. Et surtout, la cicatrice au bas-ventre, (*Le pacte de sang*, pp. 27-29)

Le roman *Les étoiles écrasées* reprend son titre dix-huit fois. Dès la première apparition, le titre montre que le roman se situe dans le prolongement de ceux qui lui sont antérieurs et dont il est l'écho :

Joachim Mboyo rappelle à sa mémoire une voix inconnue. L'appel d'un conte lointain qui bourdonne en lui. Il veut retrouver le fil du récit et le chemin des étoiles écrasées. La légende les produisait à profusion. p. 12)

Cette fréquence rappelle que des résistances ont toujours été organisées mais qu'elles sont toujours durement réprimées par les dictateurs qui usent de tous les moyens pour se maintenir au pouvoir. Elle confirme également la part d'engagement de Pius Ngandu Nkashama dans l'ensemble de ses œuvres qu'il place dans la continuité d'un combat toujours à recommencer pour la liberté et par la parole écrite. Ceci apparaît clairement dans la note de l'auteur à la fin du roman :

Toute ressemblance avec les personnages ayant vécu ou ayant à vivre n'est nullement fortuite, parce qu'elle n'est pas seulement imaginée. Il est pénible de penser que la réalité a été plus atroce que la fiction. Il aurait peut-être mieux valu que le roman reste au niveau du rêve. Il est né de ces horreurs, peut-être aurait-il le pouvoir de les abolir. (p. 218)

Cet objectif est en partie atteint aussi bien pour l'auteur que pour Joachim Mboyo qui, à la fin du roman, a retrouvé « *le chemin des étoiles écrasées* » et qui espère gagner le combat qui a emporté ses prédécesseurs et ses compagnons de lutte :

Le grand caïman a attrapé les étoiles. Il les saisit par le noyau d'où partent les rayonnements. Il les a écrasées sur son ventre [...]. Des gousses calcinées d'étoiles écrasées [...]. Joachim comprend que le moment est arrivé de se faire une étoile qui ne sera jamais écrasée. (p. 210)

Dans *Des mangroves en terre haute*, le titre est repris intégralement sept fois, six fois seul et la septième fois il est repris en réseau avec d'autres titres. La fréquence de la reprise est de l'ordre

de deux fois pour les deux premières parties du roman et de cinq fois dans la dernière qui consacre « *l'unité supérieure de l'Eternité* » et « *la Paix* » qu'intègre Ayoub. Cet apaisement final explique toutes les péripéties du voyage qui amène Ayoub et Aneidia à vivre un amour interdit mais passionnel, un peu comme les mangroves qui poussent curieusement en terre haute alors que ce n'est pas leur milieu de vie, d'où la métaphore qui assimile le corps de Aneidia à un grand marécage, à des marais salants sur lesquels s'accrochent les mangroves :

Aneidia, ton corps était un grand marécage. Ton ventre s'étend à l'infini des marais salants, jusque dans des étangs sur lesquels flottent des mangroves en terre haute. (p. 53)

Comme les mangroves ne peuvent pas vivre loin de l'eau, donc en terre haute, Ayoub ne peut pas vivre sans Aneidia. Aussi est-ce pour cette raison que les deux jeunes gens, ne pouvant pas rester indéfiniment dans les grottes des hauts plateaux où ils s'étaient réfugiés, reviennent au village pour vivre et consommer, dans la mort, cet amour interdit :

Ayoub s'était laissé intégrer dans l'unité supérieure de l'Eternité. Il avait atteint enfin le pays des mangroves en terre haute. Le signe de l'apaisement. (p. 95)

Les saules qui bordent la rivière ont pleuré la mort de Aneidia au milieu des larves [...] : des mangroves en terre haute. (p. 98)

*Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Éthiopie* reprend son titre de façon incomplète pour étendre cette vision prophétique à tout le continent qui peut espérer des jours meilleurs qui seront le couronnement de la lutte menée et encadrée ici par la Zametchia et ailleurs par toutes les étoiles qui n'ont pas eu peur d'être écrasées. Une nouvelle page de l'Histoire est en vue et ce, de manière irréversible. C'est la lecture que le Mage Nefadiri fait des événements :

Il sait maintenant que lorsque la nuit s'achèvera, il y aura un éclat dans le ciel : le jour d'un grand soleil. Pour les siècles des siècles, Amina ! (p. 15)

Le titre *Le doyen Marri* est repris constamment dans le roman parce qu'il désigne, au premier niveau, la poularde que l'Oncle et Sadio Mobali vont offrir en sacrifice pour que ce dernier obtienne le « *papier de doktor* » qui fera l'honneur de tout son clan. A un autre niveau, il désigne Sadio Mobali lui-même quand il se rend compte qu'il avait été désigné comme un mouton de sacrifice engraisé intentionnellement par l'Oncle et le Clan, ce qui l'empêchait « *de bondir, de sauter ou de cabrioler au milieu du troupeau* », c'est-à-dire d'agir librement.

Il apparaît également à chaque évocation du geste désormais symbolique de Sadio Mobali sur les « *reliques du doyen Marri* » devenus un fétiche dont il n'allait plus se séparer et dont il devait



solliciter les services chaque fois qu'il serait en situation difficile comme il avait vu faire l'Oncle pour obtenir la garantie de son inscription à la faculté de Médecine.

Aussi est-ce grâce à eux qu'il trompe la vigilance du superviseur pendant l'examen bien qu'il ait pris la précaution de fouiller les étudiants à l'entrée dans la salle d'examen. En effet, quand le signal fut donné de commencer l'examen,

Sadio Mobali allongea la main. Il toucha le sachet et serra les reliques du doyen Marri entre les doigts. La laisse était rude et vigoureuse en dessous de la ceinture » (p. 132)

Le résultat ne se fait pas attendre : Kendio, son camarade, feint de ne pas lire un mot mal orthographié, le professeur arrive et se penche pour l'aider et Sadio, derrière, sort la feuille de réponses qui était dans le sachet des reliques pour l'appliquer sur la veste du professeur qui circule avec. De cette manière, « *Sadio Mobali allait réussir l'année, haut la main* » (p. 135) et avoir son « *papier de doktor* ».

### **III.5.3. Retour des titres d'autres romans**

Le cas le plus simple consiste à reprendre, dans un roman, le titre d'un autre :

Elizabet opina de la tête. Attendre. Elle n'avait fait que cela, toute son existence durant. Elle attendrait encore mille ans, s'il le fallait [...]. Bientôt, elle en était convaincue, elle allait retrouver la paix de la terre maternelle, elle et Sénami Yemane. Dans les mangroves en terre haute. (*Un jour de grand soleil...*, p. 396)

L'évocation de ce titre s'explique par la ressemblance des situations dans lesquelles se trouvent Elizabet et Ayoub. Comme cette femme, ce dernier aspire à l'apaisement total. Comme elle pour son mari dont elle n'a plus de nouvelles à cause de la guerre, Ayoub vit la douleur de l'amour interdit avec Aneidia :

L'Amour, la Mort. Les deux s'étaient réconciliés d'une manière irréductible. Ayoub s'était laissé intégrer dans l'unité supérieure de l'Éternité. Il avait atteint enfin le pays des mangroves en terre haute. (*Des mangroves en terre haute*, p. 99)

Un autre cas, le plus complexe et le plus intéressant pour nous, concerne les titres évoqués en réseau et ce, à un endroit très stratégique : la fin. Cet emplacement fait penser à une sorte de bilan du travail déjà fait par les personnages et par l'auteur dans son combat. Il invite en même temps le lecteur à avoir en mémoire les autres textes de l'auteur pour comprendre celui qu'il vient de lire. Cette relation est établie d'abord entre les quatre romans parus entre 1984 et 1991<sup>303</sup> et présentés dans l'ordre chronologique :

---

<sup>303</sup> *La mort faite homme* (1986) n'est pas évoqué parce qu'il date en réalité de la décennie précédente.

Ayoub s'est délivré de la nuit. Il avait atteint les rives enchantées : un pacte de sang sur des mangroves en terre haute, au milieu des étoiles écrasées, car c'était un jour de grand soleil. (*Des mangroves en terre haute*, p. 99)

Elle est ensuite étendue à l'ensemble des œuvres parues jusqu'en 1991<sup>304</sup> en remontant cette fois-ci le cours du temps :

Tous, ils n'étaient plus que des enfants et ils se réengendreraient indéfiniment dans l'horreur de la guerre. Leur naissance pour des années qui seraient faites de terreur et qui allaient devenir plus terribles encore pour les yeux des humains. Dans *des mangroves en terre haute*. La fin de *la malédiction* [...]. Les Mages étaient décédés avant l'explosion des météorites. Nefadiri s'était morcelé dans une poussière d'étincelles éparpillées dans le ciel en contemplant *les étoiles écrasées*. Le rêve des hommes allait se frayer un passage : un chemin abrupt à travers le calcaire dans les montagnes. Un *pacte de sang*, car *la mort s'est faite homme*, afin de mieux accomplir *la délivrance* des humains. Et leur mémoire serait inexpugnable, *pour les siècles des siècles*. Alors la terre allait connaître *un jour de grand soleil*. (*Un jour de grand soleil...*, p. 438)

La reprise de tous les titres explique la mission que l'auteur assigne à ses œuvres. Chacune d'elles est une arme pour conquérir la liberté et, ensemble, elles sont susceptibles de casser l'oppression qui les a fait naître. Ngandu Nkashama évite de donner à chacune de ses œuvres une issue trop simpliste et naïvement positive parce que la réalité est autre et les systèmes politiques en place usent de toute leur puissance pour anéantir les voix de la liberté.

Il n'est pas non plus trop pessimiste : il est conscient, comme le sont ses personnages, de tous les dangers que comporte un tel combat, des lourds sacrifices et de la patience qu'il exige. Ils sont convaincus qu'en prenant le relais les uns des autres, en se réincarnant à la manière des étoiles, et en persévérant ils finiront par vaincre les « *Seigneurs de la forêt* » :

Les nébuleuses ne sont pas que des cendres. C'est une sorte de matrice lumineuse. Elles se réincarnent [...]. Tu ne savais pas que les étoiles étaient immortelles ? (*Les étoiles écrasées*, pp. 120-121)

Par ailleurs,

jamais l'homme ne meurt totalement. Et cela s'annoncerait en lettres de sang : la *Liberté*. L'homme enfin retrouvé. L'homme enfin ressuscité. Délivré de ses angoisses mal tuées. Délivré de lui-même. L'homme enfin restitué à sa terre première<sup>305</sup>.

C'est forts de cette foi que les Zamatchs, « *ces enfants impitoyables avaient voulu lutter désespérément contre la bêtise des Maîtres et des Seigneurs de l'Empire éternel, avec des mains*

<sup>304</sup> Année de publication de *Des mangroves en terre haute* et *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Ethiopie* qui est pour son auteur le récit le plus réussi.

<sup>305</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 94

*faibles* »<sup>306</sup>. C'est cette même force qui anime toutes les victimes qui, bien que sans défense, défient leurs bourreaux armés :

bokoboma bokolemba

biso tokolongua

vous nous tuerez vous vous fatiguerez

nous finirons par vous vaincre<sup>307</sup>

Par ailleurs, dans ce combat toujours à recommencer, les vivants se doivent de suivre la voie difficile mais sûre que leur tracent les étoiles :

si tu ne sais quel nom évoquer

si aucune main ne peut te secourir

appelle à toi une infime étoile

perdue loin à l'autre bout du ciel

tu verras toute la nuit s'illuminer

et ton nom à toi s'inscrira au mitan. (Les étoiles écrasées, p. 144)

Notre hypothèse que les romans de notre corpus entretiennent des relations entre eux et qu'il y a une raison à ce phénomène d'écho est confirmée.

### III.6. Mélange de codes

Avec les jeux typographiques en particulier l'usage de l'italique, nous avons montré que les récits qui s'offrent au lecteur présentent une hybridité linguistique ou une forme d'hétérolinguisme c'est-à-dire de « *coexistence de différentes langues dans un même texte* »<sup>308</sup> qui est pour Moura l'une des caractéristiques de la littérature francophone postcoloniale.

<sup>306</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 167

<sup>307</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Citadelle d'espoir*, p.72

<sup>308</sup> Moura, Jean-Marc, « Critique postcoloniale et littératures francophones africaines. Développement d'une philologie contemporaine », in Diop, Papa Samba (Dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, pp.67-82, p. 72

Dans le point concernant l'éclatement des structures, nous avons également évoqué l'agrammaticalité de certains passages pour mettre en évidence les rapports entre la structure de surface et la structure profonde du récit. Ici, nous voulons montrer que l'agrammaticalité sert un autre objectif : écrire comme on parle ou du moins tenter de réduire l'écart entre le code écrit et le code parlé.

Cette hybridité trouve tout son intérêt lorsqu'elle est rapprochée du décloisonnement générique dont nous avons parlé. Le dialogue de l'écrit avec l'oral qui se manifeste dans l'insertion des récits oraux dans les textes apparaît également à travers les marques de l'oralité que mettent en évidence les différents signes graphiques mais aussi certaines stratégies narratives qui relèvent habituellement de l'oralité. Ainsi en est-il des passages suivants :

Sans fin... Leurs souffrances sans fin. L'univers sans fin. La vie était sans fin. Le sang irrigué à travers des veines ratatinées, sans fin. Leurs cœurs auraient pu tressaillir de joie. Des gestes lents, peut-être. Mais là sur ces ponts de lianes enjambant des crevasses, des précipices sans fond. Les Fils des anciens bannis avaient éprouvé dans le frémissement des os une sorte de transfusion d'énergies. (*Un jour de grand soleil...*, p. 97)

Là-dessus, ils commentent. Le premier vieillard ne tarit pas de souvenirs. C'est un vieux mineur, et il en profite pour parler [...]. Les colons sont des monstres, ils ne respectent aucune dignité humaine. Mais ils nous ont appris beaucoup de choses. Grâce à eux, il y a des lampes électriques, on se promène en camion, certains en voitures. D'ailleurs avec l'indépendance, tout le monde pourra posséder sa voiture, pourra se construire sa maison, et pourquoi pas, son hôpital, sa pompe d'eau. Mais... (*La malédiction*, p. 67)

C'est ce que Jacques Chevrier appelle, à la suite du critique sénégalais Alioune Tine, « *l'oralité feinte* » et qui,

s'articule autour d'une série de stratégies qui, à la citation pure et simple, préfèrent différentes procédures comme l'interférence linguistique, le calque structural, la surcharge burlesque, la théâtralisation, le recours au code de l'énigme et du merveilleux, la charge sémantique des patronymes africains, etc.<sup>309</sup>

La prégnance du parler est telle que certains passages gagneraient plus à être chantés qu'à être lus ou tout au moins à être lus à haute voix. C'est le cas des nombreux passages en vers.

La structure de la phrase dans les romans de notre corpus sert cet intérêt. En effet, la phrase est généralement courte, le rythme haché pour créer un effet de rapidité et pour montrer l'état dans lequel se trouve le narrateur ou le personnage. Devant le corps inerte de Zôra Lou, c'est avec des phrases hachées que le récit rend compte du chagrin de Khédamawit Yemane et de sa déraison :

---

<sup>309</sup> Chevrier, Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, p. 177

Khédamawit se débattait pour rejoindre le corps affaissé sur lui-même, tassé sur la déraison qui avait saisi les humains à l'aine. Ma souffrance qui éclatait. Mon amour ! Mon amour aimé ! Tes yeux chavirés, le sang dans ta bouche. [...] Tes dents serrées sur l'écume de la douleur. Ton murmure indistinct. C'était moi ! [...] Adieu mon chéri. C'est mieux ainsi. Va rejoindre Sénami. Sénami Yemane. Non, ne pars pas, reste avec moi. (*Un jour de grand soleil...*, p. 340)

D'autres « *infractions* » syntaxiques contribuent à mettre en évidence les marques de l'oral. Ainsi, en particulier dans *La mort faite homme*, certains passages ne comportent pas de ponctuation alors que pour d'autres elle est « *mal placée* ». c'est dans ces mêmes passages que le personnage est sous l'emprise des pensées qu'il ne maîtrise pas, ce que le récit cherche à restituer fidèlement pour faire adhérer le lecteur, comme le conteur le fait pour ses auditeurs. Le passage 19 de la seconde partie par exemple s'étend sur trois pages et ne comporte aucune ponctuation si ce n'est à la fin :

Un homme heureux qui veut préparer des conquêtes c'est ce dont on a salué le triomphe que de choses se sont passés vitalité d'un peuple en lutte pour une existence plus digne plus assumée [...] la détermination de poursuivre avec loyauté la lutte le messie l'envoyé de dieu le sauveur jusqu'à la victoire dignité des valeurs tantantiques authentique. (*La mort faite homme*, pp. 180-182)

Même s'il comporte la ponctuation, le passage 51 de la même partie n'est pas plus intelligible, notamment à cause de la reprise des mots de même famille et surtout de l'absence du verbe, noyau de la phrase en français :

Grâce au dynamisme, à la perspicacité, à la clairvoyance, à l'intelligence, à la bravoure, au courage, au savoir-faire, au doigté, à la magnanimité [...], à l'amour, à la passion, à la justice incontestable...

Du principe, du prodige [...], du dynamique, du clairvoyant, de l'intelligent, du brave, du courageux, du compétent, du héros, du magnanime [...], de l'amoureux, du passionné, du juste incontestable...

Grâce au dynamisme, à la perspicacité [...], à la.... (*La mort faite homme*, pp. 253-254)

C'est surtout dans l'avant-dernier passage du roman que les unités syntaxiques et sémantiques sont les plus déconstruites, constituant par là la meilleure illustration de la réduction maximale de l'écart entre les deux codes. En effet, le lecteur est amené à écouter plutôt qu'à lire, à entendre plutôt qu'à voir mais en même temps à voir et lire la parole et non les mots. Ce passage se révèle comme une sorte de transcription phonétique puisque les effets de liaison sont marqués et la coupe syllabique visualisée. C'est le passage qui correspond aux moments de suprême démente du prisonnier :

53. [...] Je n'ai. Que faire. Mon amour. Ma fille. De la leur. Je n'ai. Que faire. De leur amnistie. Je n'ai. Que faire. De leur. Soleil. [...] Je. Te. T'ai. Me. A. Mi. De. Juin. De. Sang. De. Feu. Les. Zyeux. Tes. Zyeux [...] A. Mour. Mi. Mian. Za. Za. Za. Za...

Mianza, mon Amour ! Viens ! (*La mort faite homme*, pp. 255-256)

L'expression des sentiments apparaît et doit apparaître à la surface du texte comme elle apparaît dans l'énonciation du conteur. En effet, pour Nkashama, cela n'est surtout pas une digression gratuite, car :

Il existe [...] la violence de l'écriture. Des périphrases hachées, la syntaxe désarticulée, le lexique désordonné. Il ne s'agit plus du recours inopiné aux africanismes [...] mais d'une négation totale de la cohérence et de l'identité à l'intérieur même de la fiction. Et cela par les rêves et les cauchemars [...], mais également le retour au langage enfantin, parfois même à l'aphasie et aux idiosyncrasies [...] <sup>310</sup>.

L'usage fréquent du discours indirect libre, la multiplication des points de vue, les commentaires ou les digressions permettent de créer l'illusion d'une communication directe et de la complicité du lecteur comme à l'oral. Le plus souvent, le récit masque les indices graphiques qui permettraient de faire la part des choses ou les réduit au minimum. Ainsi, dans le passage suivant, les pensées de Yakouta sont intégrées et assumées dans le discours du narrateur :

Une forme qui ressemble à celle de sa Tante. D'où surgit-elle, celle-là ? Elle [Yakouta] croyait l'avoir enfouie à jamais dans les décombres de la cité dévastée. (*Yakouta*, p. 74)

Ces pratiques relèvent de l'esthétique de l'oralité comme le fait observer Zerki :

La production de l'effet-voix est [...] moyen d'inscrire les œuvres dans la logique du parlé et de l'audible et non seulement du lisible (au sens graphique de ce mot). Cette audibilité fait du roman un livre parlé <sup>311</sup>.

L'effet-voix est également produit lorsque le flux de conscience du personnage déborde dans le récit comme pour traduire la crise de conscience à laquelle il est en proie :

Une voix aboya dans son [le Mage Nefadir] dos. Le Juge Shemellis réclamait son pacte d'allégeance, un serment de servitude totale. Il fallait qu'à cette heure-ci, à cet instant même, la vie du Mage soit sacrifiée jusqu'au dernier souffle. [...] « Voici que tu croules maintenant, pauvre vieux Mage. Tu t'étais cru le pouvoir de mouvoir les étoiles, hein ? Tu es ici livré aux monstres qui vont te dévorer, membre par membre. [...] Quelle tristesse, pauvre vieux Mage. Tu ne suivras plus les oracles dans les comètes ? » (*Un jour de grand soleil...*, pp. 100-101)

<sup>310</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, p. 109

<sup>311</sup> Zerki, Khalid, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc 1990-2006*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 85

Par ailleurs et ce de manière significative, l'introduction des rumeurs ou des considérations libres dans le récit est une pratique qui est favorable à la production de l'effet-voix. En effet, le narrateur fait parler plusieurs voix en même temps en se substituant à elles :

Marzeng s'en était allé. [...] Sa femme [...] n'avait pas pleuré. Et les rumeurs s'amplifiaient : la sorcière, la diablesse ! Elle aurait mis le feu, elle-même, au corps déchiqueté de son mari, si quelqu'un le lui avait demandé ! Mais peut-elle seulement attendre que quelqu'un le lui demande ? Qui n'avait pas vu que cette mort inopinée, c'était son œuvre ? L'œuvre de ses mains qui déjà, avaient écrasé comme des œufs pourris, des vies entières ? Il fallait évoquer aussi le dernier enfant de Marzeng, il y a encore trois mois. [...] Oh ! Cette araignée qui a sucé le sang de Marzeng des années durant. (*Le pacte de sang*, pp. 10-11)

Le résultat est le même lorsque le récit cherche à restituer les cris de la foule. Ainsi, à la mort de Zôra Lou, un des Zamatchs tués par les agents de l'ordre, « *les cris ont éclaté* » et la suite du récit essaie de traduire de manière brute les échanges désordonnés de paroles entre les deux camps en colère d'une part et entre les agents de maintien de l'ordre et leur chef d'autre part :

Des hurlements, des vociférations. Qui avait donné l'ordre de tirer ? Qui avait constitué le peloton d'exécution ? Mais elle a tué des miliciens avec une arme à feu. [...] Elle a massacré les agents de l'ordre de la République. Un détachement spécial envoyé pour mater la rébellion des Zamatchs [...]. Elle n'a même pas réussi à en atteindre un seul. Même pas une égratignure sérieuse. Non, ils s'étaient écroulés de peur. Tous des couards. Et la légitime défense ? Elle ne méritait qu'une simple raclée, mais pas une boucherie. [...] Chef, tout cela s'est passé tellement vite. Nous n'avons pas eu le temps de réfléchir. Tellement vite ? Mais un militaire doit savoir maîtriser ses réflexes, dominer la vitesse. Avez-vous mesuré les conséquences ? Nous avons pensé... Nous avons imaginé que peut-être... [...] Comment allez-vous vous expliquer au quartier général ? (*Un jour de grand soleil...*, pp. 340-341)

En guise de conclusion à la première partie, l'organisation du récit et les stratégies narratives déployées dans les romans de notre corpus ont mis en évidence une écriture libérée de toutes les contraintes. A elle seule, la typographie nous a révélé des particularités dans l'exploitation de la matière graphique et une originalité dans l'insertion d'autres langues ou d'autres textes dans le récit.

Pour servir cet intérêt, il y a un fourmillement des instances narratives qui se relaient non sans s'embrouiller ou embrouiller le lecteur dont l'attention est constamment sollicitée pour participer au sens du texte en quittant le statut traditionnel d'agent en tant que lecteur passif pour être sujet, c'est-à-dire un lecteur actif dans l'univers qui se construit sous ses yeux.

Dans la logique de ce qui précède, les particularités typographiques et une lecture active nous ont permis de mettre en évidence un dialogue de textes d'origines diverses dans les romans de Ngandu Nkashama. Certes, l'intertextualité qui caractérise ses œuvres n'est pas une spécificité en soi mais elle devient intéressante lorsqu'elle permet à l'auteur de puiser à toutes les sources - pas seulement littéraires ou écrites. Son intérêt réside surtout dans le réseau de relations qu'elle permet de tisser entre la presque totalité des œuvres de l'auteur qui s'appellent et se rappellent, ce qui donne à l'événementialité « *une dimension pan chronique où passé, présent et futur paraissent évoluer de front, de concert* »<sup>312</sup>.

---

<sup>312</sup> Ngal, Georges, *op. cit.*, p. 183



## **PARTIE II : L'ESPACE ET LE TEMPS**

Nous interroger sur l'espace et le temps dans le présent travail n'est pas en rompre la cohérence.

En effet,

tous les romans s'inscrivent dans une topographie, un espace concret où se déploie l'activité du corps, qu'il se contente d'enregistrer des perceptions ou exerce une action sur le monde<sup>313</sup>.

De même,

Tout récit romanesque suppose des personnages qui mènent des actions. Ces actions, pour être comprises, doivent se situer dans un temps et dans un espace. Le temps et l'espace constituent donc des paramètres sans lesquels le récit ne peut évoluer et l'action romanesque se dérouler<sup>314</sup>.

D'autre part, on ne saurait parler d'un personnage ou le voir ou encore le faire voir et/ou agir sans le situer spatialement. En effet, l'espace n'existe pas en soi, mais pour et par les êtres romanesques qui l'habitent ainsi que dans la relation toujours renouvelée qu'ils établissent avec lui. De même, ces derniers se définissent en relation constante avec leur espace. Donc, un espace existe à partir du moment où il est occupé par l'homme. Là, il cesse d'être une *terra incognita* ou un *no man's land*. De son côté, l'homme acquiert son identité. Autrement dit, « *un lieu comme scène vide appelle un personnage qui l'occupe, lieu et personnage se donnant sens réciproquement* »<sup>315</sup> si bien que « *refuser à un homme son droit à l'espace, c'est porter atteinte à son humanité même* »<sup>316</sup>. Parlant du Congo, Ngandu Nkashama affirme : « *Ce pays nous appartient comme un bien inaliénable* »<sup>317</sup>.

Toutefois, l'espace comme le temps sont loin d'être des notions figées : les personnages ne cessent d'aller – au propre comme au figuré – vers de nouveaux espaces, ce qui défie aussi la chronologie. Ainsi, par le biais des retours en arrière et des projections, le récit rapporte des actions qui ne datent pas de la même époque et qui ne se déroulent pas dans un même espace.

Un glissement d'un espace vers un autre se fait fréquemment observer. Le plus souvent, il est tellement subtil, discret de la part de l'instance narrative que le lecteur s'en rend à peine compte.

---

<sup>313</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 10

<sup>314</sup> Tro Deho, Roger, *op. cit.*, p. 153

<sup>315</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck&Larcier, 1999, Coll. « Savoirs en pratique », p. 113

<sup>316</sup> Simasotchi-Brones, Françoise, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques Littéraires », 2004, p. 30

<sup>317</sup> [http://www.congovision.com/interviews/ngandu\\_pius.html](http://www.congovision.com/interviews/ngandu_pius.html)

De plus, ce glissement spatial va de pair avec la superposition des temps de façon que les romans comportent plusieurs histoires qui n'appartiennent pas à une même époque comme le prouve l'emploi des temps du passé, du présent et du futur.

A une narration éclatée semble correspondre une vision morcelée de l'espace et du temps qui manquent respectivement d'homogénéité et d'ordre chronologique. Le narrateur multiple raconte une histoire multiple ce qui suppose plusieurs temps et plusieurs espaces.

# CHAPITRE I : L'espace

Pour appréhender l'espace comme étendue, il faut solliciter la perception ou la représentation visuelle, ce qui implique d'emblée l'idée de mouvement :

Notre regard parcourt l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance. C'est ainsi que nous construisons l'espace : avec un haut et un bas, une gauche et une droite, un près et un loin. Lorsque rien n'arrête notre regard, notre regard porte très loin. Mais s'il ne rencontre rien, il ne voit rien ; il ne voit que ce qu'il rencontre : l'espace, c'est ce qui arrête le regard, ce sur quoi la vue bute : l'obstacle [...] l'espace, c'est quand ça fait un angle, quand ça s'arrête, quand il faut tourner pour que ça reparte [...] <sup>318</sup>.

L'étude de l'espace dans un roman intéresse à un double titre, d'abord en tant que cadre de l'action, ensuite parce qu'il permet de mieux comprendre les autres éléments du discours narratif qui, au départ, n'ont rien de littéraire :

L'espace constitue une des matières premières de la texture romanesque. Il est intimement lié non seulement au « point de vue », mais encore au temps de l'intrigue, ainsi qu'à une foule de problèmes stylistiques, psychologiques, thématiques qui, sans posséder de qualités spatiales à l'origine, en acquiert cependant en littérature comme dans le langage <sup>319</sup>.

## I.1.L'espace externe

Nous avons montré que les romans qui constituent notre corpus s'inspirent en grande partie de faits historiquement attestés et que leur auteur conçoit l'écriture comme une « *arme miraculeuse* », parce que, dit-il, « *l'écriture a installé en nous une puissance pour affronter les foudres et les éclairs* » <sup>320</sup>. Il est déterminé à lutter contre toute forme d'oppression et en faveur de la Liberté des

<sup>318</sup> Pérec, Georges, *Espèces d'espaces*, Galilée, Paris, 1974 cité par Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 5

<sup>319</sup> Weisgerber, J. cité par Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 10

<sup>320</sup> Document III « Ensemble des valeurs du monde de la démence au Zaïre : l'empire des ombres vivantes » (Texte présenté aux *Etats généraux de la culture*, Paris-Palais de Tokyo, mai 1990), in Kalonji, T.Zezeze, *op. cit.*, pp.169-178, pp. 172-173

opprimés. Il est donc normal que ces textes restent ancrés dans le *pays* de l'auteur ou dans ceux dont il s'inspire.

C'est pourquoi l'espace externe, c'est-à-dire l'espace géopolitique réel où se situent l'auteur et son œuvre, donc extérieur à l'univers diégétique, est aussi lisible à travers ces romans, même si cette lisibilité n'est pas toujours linéaire. Mais c'est que, en réalité, une conception linéaire de l'espace, aussi réel soit-il, est impossible. En effet,

l'espace dans lequel nous vivons n'est pas plus celui de la géométrie classique que notre temps de la mécanique qui lui correspond, c'est un espace dans lequel les directions ne sont nullement équivalentes, un espace encombré d'objets qui déforment tous nos parcours, et où le mouvement en ligne droite est en général impossible d'un point à un autre, avec des régions ouvertes ou fermées [...]<sup>321</sup>.

La plupart des romans font explicitement allusion au Congo<sup>322</sup>, à ses villes, ses villages ou ses fleuves tout en restant ouverts à une diversité d'espaces. Dans sa fuite et après un long voyage en train, le «  *fils de la tribu* » traverse la brousse, la savane et la plaine, ce qui implique l'immensité du pays dont la diversité de la végétation rappelle celle du Congo :

Pris d'une frénésie soudaine, il saute les marches de sa voiture, et s'enfonce dans la brousse épaisse [...]. Il court toujours. Et s'appuyant sur ses genoux, il monte sur une colline escarpée. Exténué par sa course, se faulant difficilement sur un sentier à travers les longues feuilles revêches des masele et les tiges élancées des bituta<sup>323</sup>, il débouche sur la crête de la colline. (*Le fils de la tribu*, pp. 17-18)

Pour *Le pacte de sang*, nous avons eu à évoquer certains faits historiques avec Kalonji<sup>324</sup> dans le troisième chapitre de la première partie. Il en est de même des manifestations historiques du 4 juin 1969 dans *La mort faite homme*.

Lorsque Pedro Santos s'engage dans la rébellion pour la libération de son pays, le récit évoque les lieux traversés par les combattants :

Deux semaines durant, ils longent les zones marécageuses de Lumege<sup>325</sup>, dans les roseaux et les joncs des marais. Ici prennent leur source la Lumege et le Kasai<sup>326</sup>. [...] Là également qu'était construit son village. Comment l'appelait-on déjà ? Mayi Munene<sup>327</sup> ? (*Les étoiles écrasées*, p. 79)

<sup>321</sup> Butor, Michel, *op. cit.*, p. 120

<sup>322</sup> Congo-Kinshasa, l'actuelle République Démocratique du Congo.

<sup>323</sup> « Bituta est une localité de la République Démocratique du Congo. Bituta signifie aussi « roseaux », végétation caractéristique des régions marécageuses »

<sup>324</sup> Kalonji, M.T. Zezeze, *op. cit.*, pp. 106-107

<sup>325</sup> Ville de l'Angola

<sup>326</sup> « Rivière » et « entité administrative ». [http://fr.wikipedia.org/wiki/Kasa%C3%AF\\_\(rivi%C3%A8re\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Kasa%C3%AF_(rivi%C3%A8re))

<sup>327</sup> Village du Kasai oriental

Dans *Le doyen marri*, la troisième partie couvre presque une journée et place l'action en diverses localités du Congo :

Campus<sup>328</sup>, 09h12 min, le matin (p. 141)

Livulu<sup>329</sup>, 09h38, le matin (p. 147)

Barumbu<sup>330</sup>, 11h23, le soleil montait au zénith (p. 150)

Sur l'avenue Wangata<sup>331</sup>, 12h06

Campus, 0h44, la nuit noire<sup>332</sup>

De même, le récit de *Un jour de grand soleil...* part des souvenirs de l'Éthiopien Johanès pour faire revenir l'histoire sur la sécession du Katanga<sup>333</sup> au Congo ou de ceux de Khédamawit Yemane, né au Congo d'un militaire éthiopien à cette époque et d'une mère congolaise :

Et puis, cette malédiction à mes chevilles. Un boulet que je traîne depuis les marécages de Kimpompo<sup>334</sup>. Depuis que j'ai découvert ma naissance lointaine. (p. 171)

Johanès, quant à lui, faisait partie du contingent éthiopien envoyé par les Nations-unies pour réprimer la sécession :

Depuis les étangs des marécages, sur les plateaux d'argile du Kundelungu<sup>335</sup>, je vous avais vu accourir vers moi, les mains tendues, implorantes. Rappelez-vous la Parole sacrée quand nous avons été envoyés à la mort dans les brousses torrides de l'équateur<sup>336</sup> (p. 79)

Bien que les allusions explicites au pays de l'auteur n'y soient pas fréquentes, *Yakouta* en comporte quelques unes et regorge surtout de termes, expressions ou passages plus ou moins longs en langues locales:

---

<sup>328</sup> Campus de Lubumbashi au Katanga

<sup>329</sup> Quartier de Kinshasa dans la commune de Lemba

<sup>330</sup> Commune du nord de la ville de Kinshasa

<sup>331</sup> Commune de la ville de Mbandaka (province de l'Équateur)

<sup>332</sup> *Le doyen marri*, pp. 141-158

<sup>333</sup> Le 11 juillet 1960, Moïse Tshombé s'autoproclame président de l'État Indépendant du Katanga, se séparant ainsi du gouvernement central de Léopoldville (Kinshasa). Sous la pression de l'ONU qui entre en action le 13 septembre 1961, la sécession cesse en 1963. [http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9publique\\_d%C3%A9mocratique\\_du\\_Congo](http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9publique_d%C3%A9mocratique_du_Congo)

<sup>334</sup> Nom d'un village du Katanga

<sup>335</sup> Nom de ville de la République Démocratique du Congo, Kundelungu est aussi le nom d'un parc national au sud-est du pays au Katanga. Dans cette ville, il y a un ensemble de monts appelé « Monts Kundelungu ».

<sup>336</sup> La RDC est traversée par l'équateur

Yakouta [...] se laisse amener en direction du village des ombres. La nuit ne se dissipe toujours pas. Elle la traverse horizontalement [...]. Elle évite les bouches des grottes, les sables mouvants de Kisangani<sup>337</sup>, là où grouillent des couleuvres porteurs d'ailes, à chaque souffle de l'incendie. (p. 93)

D'autres faits ou personnages historiques de ce pays apparaissent en filigrane à travers de nombreuses métaphores, notamment lorsque, dans *Un jour de grand soleil...*, le récit parle de la mort du « Mage unique »<sup>338</sup>, de la prise du pouvoir par le « Caporal »<sup>339</sup> ou de l'assassinat des enfants :

Ils avaient tué leur Prophète et leur Mage unique. Des félons s'étaient emparés de son Empire. Surtout lui, un caporal exécrationnel [...]. Dans un janvier torride [...]. Il avait continué à massacrer les enfants mâles, premiers-nés des Seigneurs<sup>340</sup>. Malheur sur le Kundelungu ! Malheur sur le Kimpompo ! C'était le Kongo, le paradis<sup>341</sup>.

Les allusions au pays de l'auteur apparaissent également à travers les différentes expressions en langues locales le pays en compte plus de deux cents, parmi lesquelles les langues nationales (kikongo, lingala, ciluba, swahili) : *bamfumu*<sup>342</sup> dans *La malédiction*, *malenga*<sup>343</sup>, *mankenena*<sup>344</sup>, *likata*<sup>345</sup>, ... dans *Le pacte de sang*, *nsala wa bukalinga*<sup>346</sup>, *kaku wanyi*<sup>347</sup>, *cimbotela*<sup>348</sup> ... dans *La mort faite homme*, *muzungu wa kazi*<sup>349</sup>, *ndiyo bwana*<sup>350</sup>, *shimboko*, *diamba*<sup>351</sup>, *lutuku*, *munkoyo*<sup>352</sup>, ... dans *Les étoiles écrasées*, *mtoto yako*<sup>353</sup> dans *Un jour de grand soleil...*, *Moyo awu*, *mwa Njadi wanyi*. *Yambo sana mpendelevu*<sup>354</sup> dans *Yakouta*, etc.

<sup>337</sup> Ville de la RDC (province Orientale) qui s'étend du fleuve Congo à la rivière Tshopo

<sup>338</sup> C'est-à-dire Patrice Emery Lumumba

<sup>339</sup> C'est-à-dire le Général Mobutu

<sup>340</sup> Allusion faite aux massacres de lycéens et étudiants en manifestation ou dans les campus

<sup>341</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 105

<sup>342</sup> C'est-à-dire chef

<sup>343</sup> Plante poussant dans les marécages et semblable à la canne à sucre, de la même famille que les roseaux

<sup>344</sup> Jeunes soldats

<sup>345</sup> Terme utilisé par les militaires pour désigner les organes sexuels mâles

<sup>346</sup> Plume du pouvoir (comme insigne)

<sup>347</sup> Cher grand-père

<sup>348</sup> Prison souterraine réputée pour les sévices infligés aux prisonniers

<sup>349</sup> Littéralement « le blanc du travail », cette expression swahili se réfère au Blanc en tant qu'employeur

<sup>350</sup> Formule de réponse (en swahili) à l'appel du patron à l'époque coloniale

<sup>351</sup> Deux sortes de drogues consommées au Congo

<sup>352</sup> Noms de bières locales

<sup>353</sup> Ton enfant

<sup>354</sup> Toi qui t'es unie à mon esprit, à ma pensée, à ma totalité (p. 69)

## I.2. Un espace interne mobile et instable

Comme l'espace externe, l'espace interne, c'est-à-dire celui qui sert de cadre où se déroulent les actions et se meuvent les personnages dans le roman est loin d'être réduit à des contours fixés une fois pour toutes. Or,

Dans toute œuvre littéraire [...], l'espace joue un rôle déterminant dans la création de « l'effet de réel », car il est le cadre d'accomplissement de la diégèse, le circonstant des actions narrées, le territoire d'évolution des personnages et le lieu de déploiement de leurs faits. Il s'avère un opérateur de lisibilité très important de tout texte romanesque<sup>355</sup>.

Toutefois, l'espace qui environne les personnages est plus qu'un plateau où se jouent, dans le sens théâtral, les scènes décrites. En effet, si on le considère uniquement comme le cadre des actions,

on risque d'occulter le fait que l'espace n'est pas seulement un cadre immuable des actions et situations humaines ; on oublierait le fait tout à fait fondamental que les actions et les situations humaines ne sont pas seulement situées dans l'espace, mais qu'elles créent de l'espace<sup>356</sup>.

Mieux, l'espace participe aux faits et gestes des personnages, soit pour les contrer, soit pour les favoriser, soit pour en marquer la solennité ou la gravité :

la nature n'est pas ici pur décor, ni même simple métaphore de l'être. Animée de forces obscures, dotée d'une volonté et d'un langage, elle est l'espace de prédilection par lequel s'expriment les mondes invisibles. Les représentations spatiales sont ici en relation avec certaines croyances : l'espace autour du personnage se peuple donc d'esprits en colère, d'ancêtres inquiétants ou vindicatifs qui mobilisent la violence des éléments<sup>357</sup>.

Nous distinguerons dans ce point les espaces de rupture et les espaces d'ouverture suivant qu'ils empêchent ou permettent aux personnages d'agir.

---

<sup>355</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, p. 104

<sup>356</sup> Tygstrup, Frederik, « Espace et récit », in Vion-Dury, Juliette, Grassin, Jean- Marie, Westphall, Bertrand, (dir.), *Littérature et espaces. Actes du XXXè Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC)*, Limoges, 20-22 septembre 2001, Limoges, Pulim, 2003, Collection « Espaces Humains », pp.57-63 p. 58

<sup>357</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 51



## I.2.1. Les espaces de rupture

Par espace de rupture, nous entendons tout espace environnant le personnage qui le coupe physiquement et/ou psychologiquement des autres, qui l'empêche d'agir ou qui contre ses actions, créant chez lui une situation de manque ou d'impuissance. C'est un espace d'enfermement même si dans certains cas l'espace semble ouvert et que le personnage est physiquement libre.

Dans cette catégorie entrent la nature lorsqu'elle déverse toute sa colère et semble s'acharner sur le personnage, le camp ou la prison, la terre autre que la sienne ou la terre d'exil parce qu'elle déracine. En effet, qu'ils soient plus ou moins ouverts, ces espaces ont en commun – certes à des degrés différents – un grand pouvoir de destruction physique et/ou morale si bien que le comportement du personnage en est affecté. Comme l'écrit l'auteur lui-même, ce sont des espaces « *délimités par les contours géographiques de la peur, des famines, des endémies chroniques* »<sup>358</sup>.

### I.2.1.1. L'environnement

Même si les éléments de la nature sont les mêmes pour tous les personnages, ils sont particulièrement significatifs quand il s'agit des personnages principaux : lorsque les éléments de la nature expriment sa colère ou sa cruauté, les faits et gestes des personnages sont empreints de violence. Face à leur hostilité ou à leur indifférence, leurs efforts se révèlent vains :

Que pouvait-il bien attendre de cette brousse toute occupée à se parer pour accueillir le jour nouveau ? Aucune voix ne viendra l'appeler. Aucun cri ne viendra le troubler dans sa rêverie. Il essaie en vain de solliciter en lui le murmure, un chuchotement. Il ne rencontre qu'une boue compacte, gluante, un sable mouvant. La boue des marais. Les marais de sa conscience. Aucun de ses efforts ne réussit à déchirer le voile qui l'enveloppe, à percer sa nuit intérieure, à lui révéler son moi perdu dans les ténèbres denses de la dernière nuit. (*Le fils de la tribu*, p. 20)

Il en est de même de Mianza :

Les brumes qui recouvrent mes yeux sont faites d'amertume et de glu. Elles s'achèvent sur une désagréable sensation de solitude. De désespoir tenace. (*La mort faite homme*, p. 13)

Les recherches désespérées de Josiane pour retrouver Sanga débutent sous un temps hostile qui ne facilite pas la tâche, ce qui est plutôt un mauvais présage :

---

<sup>358</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 181

L'orage grondait dans le ciel. Le vent soufflait fort, en soulevant de la poussière, et des feuilles séchées des arbres. Le haut palmier planté devant la maison tremblait sur ses racines fortement arc-boutées dans les commissures du béton fendillé de tout son long, comme sur des plaies béantes [...]. Nulle part, elle ne trouva la moindre trace de Sanga. (*Le pacte de sang*, pp. 30-32)

La lassitude de Papa Kaniama et de ses compagnons fait écho à la désolation environnante. On dirait aussi que c'est un mauvais augure pour ces combattants :

Ce soir-là, les hommes étaient las. Ils étaient revenus de Malange, le cœur plein d'amertume. Les cabanes étaient éparpillées autour des plantations. Des champs d'origan et de menthe poivrée. Le manioc n'avait pas poussé pour la saison. Le maïs ne bruissait pas encore. La famine s'était abattue sur la région [...]. Les arbustes s'efforçaient inutilement de bourgeonner. Des fleurs sauvages couvertes de poussière dressaient vers le ciel des feuilles rêches, qui imploraient la miséricorde [...]. Les maisons ressemblaient à des bâtisses frappées par la foudre. Alors, les premiers combattants s'étaient laissé prendre aux mirages d'une paix illusoire [...]. On les avait embarqués à Luena et ils pensaient retrouver leurs femmes et leurs enfants restés de l'autre côté de la frontière. Ils avaient été largués de l'avion au-dessus de la forêt d'Irebu et d'Ekefare. Sans parachutes. (*Les étoiles écrasées*, p. 82)

Le jour où le père de Yakouta arrive dans les zones marécageuses du village, « *une grande tristesse l'avait saisi soudain, et il se sentait harassé, sans trop bien pouvoir s'expliquer la cause d'une telle solitude* »<sup>359</sup>. Cette tristesse est en réalité une appréhension parce qu'il ne reviendra pas de cette promenade. Il est tué par les hommes de main du « *roi-empoisonneur* » qui fait régner la terreur. En effet, cet endroit du village était devenu dangereux à « *cette époque où les services de sécurité avaient pris l'habitude de jeter les corps de leurs victimes dans les crevasses et les mares stagnantes* »<sup>360</sup>. C'est pour cette raison que les habitants l'ont fui.

Le rapprochement va plus loin quand le narrateur montre qu'un personnage a physiquement et/ou moralement la « *couleur locale* ». C'est pour cela que le narrateur de *La malédiction* éprouve successivement gratitude et ingratitude suivant que sa terre est maternelle ou infanticide :

Ma terre essaie de me dévorer. Telle est ma malédiction. Celle de l'enfant qu'éventre sa mère. Horreur et infanticide. Malédiction. (*La malédiction*, p. 44)

Mieux encore, le personnage s'identifie littéralement à l'espace qui l'entoure, ce que traduit la phrase : « *je suis l'espace où je suis* »<sup>361</sup>. Ainsi s'explique la sécheresse des sentiments de Dessali :

Sisay Dessali était un enfant du Wollo. La terre aride qui asséchait les sentiments, qui exemptait de la peur. La poussière brûlée qui racornissait sans ruse le cœur de tendresse. Il avait assisté depuis son jeune âge aux

<sup>359</sup> Yakouta, p. 12

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>361</sup> Arnaud, Noël, *L'état d'ébauche* cité par Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005, p. 131

métayers obligés de s'endetter jusqu'à l'usure. Et la loi prêchait la résignation, l'abnégation. (*Un jour de grand soleil...*, p. 330)

Instant après instant, la douleur s'incisait dans ses veines, se diffractait dans le thorax, s'irradiait à travers les membres. Une souffrance lointaine, provenant des zones les plus reculées de son corps, celles qu'il n'avait jamais encore explorées auparavant, et dont les limites venaient d'être franchies. (*Un jour de grand soleil...*, p. 248)

Des fois même, le corps devient un véritable espace :

Moi, je n'avais pas résisté à la rotation de ton corps. Ton corps à bêcher. Ton champ de labours. Pour le repos de mes sens. (*Un jour de grand soleil...*, p. 224)

Quoi qu'il en soit, semblent prouver les situations des personnages, « nous n'effaçons pas si facilement les conditions de lieu »<sup>362</sup> parce que « le rapport à l'espace est un élément constitutif de l'identité psychologique »<sup>363</sup>. Ainsi, Tadesse Gebré, « l'enfant des avenues torrides de Makallé était le plus dur du groupe » dans *Un jour de grand soleil...* Aussi est-ce pour cette raison qu'il faut s'intéresser aux rapports de force entre le personnage et son environnement.

### I.2.1.2. La prison ou le camp

Pour Ngandu Nkashama, « le milieu carcéral constitue [...] un pôle magnétique incontournable dans ces textes, ainsi que dans l'exigence de la fiction »<sup>364</sup>. Il est synonyme de « cannibalisme politique »<sup>365</sup> d'après Sow. Pour Paravy, c'est :

le lieu-symbole de toutes les formes d'aliénation, d'humiliation et d'oppression subies par le peuple, mais aussi de l'impasse dans laquelle l'Afrique semble enfermée du point de vue économique et politique<sup>366</sup>.

La prison et le camp sont des espaces associés à l'exercice du pouvoir qui y enferme tous les « opposants », c'est-à-dire ceux qui ne sont pas dans la mouvance du pouvoir et tous ceux qui « ont

---

<sup>362</sup> Arnaud, Noël, *op.cit.*.

<sup>363</sup> Baumgardt, Ursula, « Représentation de l'espace dans la littérature orale », in Vion-Dury, Juliette, Grassin, Jean-Marie, Westphall, Bertrand, (dir.), *op. cit.*, pp. 499-506, p. 505

<sup>364</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 183

<sup>365</sup> Sow, Moussa, « L'archéologie de la résilience », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op.cit.*, pp.279-297, Paris, L'Harmattan, 2007, Collection « Critiques littéraires »

<sup>366</sup> Paravy, Florence, « Espace carcéral, espace littéraire », in Vion-Dury, Juliette, Grassin, Jean- Marie, Westphall, Bertrand, (dir.), *op. cit.*, pp.149-155, pp. 152-153

*osé parler* [...] [qui] *ont parlé juste* [...] [qui] *ont parlé libre* »<sup>367</sup>. Pour les instances au pouvoir, la prison et le camp permettent de confirmer leur puissance. Ce n'est pas par hasard si le personnel de surveillance est formé à la torture et que les techniques de torture sont plus sophistiquées. C'est le cas de la « *méthode Babendoy de zondage* »<sup>368</sup> qui consiste à envoyer des ondes électriques dans l'anus lors des interrogatoires ou la « *samba des zabulu* »<sup>369</sup>.

Ce sont des « *espaces d'ouverture* » pour les dirigeants qui veulent s'assurer la soumission du peuple parce qu'ils sont aménagés de façon à ce que ceux qui y entrent n'en sortent pas ou s'ils en sortent, ne peuvent plus s'opposer au pouvoir. Soit ils l'intègrent comme ce co-détenu de Mianza qui, après l'amnistie pour tous les prisonniers, « *fait partie des services de la sûreté de l'Etat* »<sup>370</sup>, soit ils fuient le pays parce qu'ils continuent de constituer une menace s'ils ne sont pas reconvertis au pouvoir.

Pour ceux qui en sortent et qui n'intègrent pas le pouvoir, rien ne peut plus aller comme avant car « *la cellule est tout un passé dont on ne peut se défaire sans se mutiler* »<sup>371</sup>, un « *endroit de malédiction et de damnation* »<sup>372</sup>. Mianza est l'exemple type :

Il y a longtemps que l'amnistie a été signée, que tous les condamnés ont vu leurs peines de détention remises et ont été relâchés. Mais mon copain présente depuis, une attitude bizarre qui ne cesse de nous étonner. Ses yeux sont toujours dans les nuages [...]. C'est bien triste pour lui. Et nous ne savons vraiment rien faire pour le sauver, s'il peut encore être sauvé. Il est, je le crains très fort, complètement perdu pour la société. Et j'ai vraiment peur que la cellule n'ait dérangé son cerveau pour du bon. Alors que nous avons tous tant d'admiration pour lui. Un garçon si sympathique, si aimable ! Comme quoi l'amnistie n'a pas libéré tous les prisonniers.

Quant à nous, nous avons repris [...] nos études inopinément interrompues, après tous ces longs mois de claustration. (*La mort faite homme*, p. 247)

Les rapports du personnage à l'espace de la prison ou du camp deviennent particulièrement conflictuels. En effet, par leur exiguïté et leur insalubrité, ils ne laissent même pas un minimum de liberté de mouvement :

---

<sup>367</sup> *La mort faite homme*, p. 9

<sup>368</sup> *Le pacte de sang*, p. 40

<sup>369</sup> *Ibid.*

<sup>370</sup> *La mort faite homme*, p. 248

<sup>371</sup> *Ibid.*, p. 94

<sup>372</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 233

Dans les petites cellules étroites, la chaleur était simplement suffocante. Les Jimbongs somnolaient en émettant des bâillements alanguis, pendant qu'ils tentaient pour la millième fois peut-être mais toujours sans succès d'allonger des membres ankylosés, d'étirer les bras pour se dégourdir. Ils n'y arrivèrent jamais. (*Le pacte de sang*, p. 181)

Mes jambes se recroquevillent sous des draps jaunis, infestés de puces et de punaises qui se disputent mon corps. Qui allument des cierges, qui chantent les brûlures des orgies et des vampires, aux quatre coins de ma solitude mordue. Des fortes bordées de colique, des immondices ! (*La mort faite homme*, p. 15)

De plus, ces espaces de la souffrance, de la résistance et « *de toutes les négations* » possèdent un grand pouvoir de destruction et de déshumanisation. Au lieu d'être une institution de correction – ce qu'elle doit être dans son principe –, la prison devient un lieu de perte pour tous ceux qui ont osé braver le pouvoir :

L'incarcération n'a pas valeur dissuasive, pas même valeur de sanction pour un acte criminel, mais semble bien chercher seulement à éliminer et à détruire l'être pour le faire taire à jamais. Dans cette perspective, la finalité de la vie carcérale est naturellement la folie et la destruction<sup>373</sup>.

Le constat amer que fait Mianza corrobore cet état de fait :

Et moi aussi dans mon cachot. Dans les toiles de mes barres arachnéennes. Jusqu'à quand vais-je contempler lucidement la lumière du jour ? Je sens que, bientôt, tout va se bouleverser dans l'anéantissement. Et la bête noire, la bête perfide viendra me sucer ma vitalité. La réalité sombrera dans les arcanes de la folie. (*La mort faite homme*, p. 25)

Par ailleurs, le désir exacerbé de fuir l'enfermement et le rêve se heurtent aux barreaux de la cellule, ce qui accentue le caractère conflictuel des rapports du personnage à la cellule et la déraison du personnage. Ainsi, Mianza, le seul détenu à sortir de l'anonymat, sombre dans la folie devant l'impossibilité de franchir les frontières de ce « *cachot de pourriture* » ou de « *ces labyrinthes où se corrodent les cœurs, se dissolvent les corpuscules du matin* »<sup>374</sup> :

Moi, réduit à l'impuissance, claustré dans ces murs de briques mal jointes [...]. Les murs exhibant leurs menstrues et leurs ménorragies dans tous mes regards du galérien repent. (*La mort faite homme*, p. 65)

Pour Khédamawit et les autres Zamatchs détenus dans des « *geôles spéciales, un labyrinthe aux dédales tortueux* », la situation n'est pas très différente car devant les atrocités qu'ils y

<sup>373</sup> Sow, Moussa, « L'archéologie de la résilience », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.279-297, p. 289

<sup>374</sup> *La mort faite homme*, p. 9

subissent, « *tout bascula dans la déflagration du chaos alluvionnaire* »<sup>375</sup>. En effet, la prison est cet espace :

infranchissable qui avait été pour les enfants des esclaves le lieu même où la mort achevait son œuvre de destruction. La déchéance de toute une race d'hommes rejetés à la périphérie de la société des Nobles. Le signe de la répression et de l'écrasement<sup>376</sup>.

De même, un des nouveaux pensionnaires de Maramba est affecté par le caractère infernal du camp dès son entrée : « *Ce coin infect me donne déjà la jaunisse, je ne tiendrai jamais* »<sup>377</sup>. La plupart d'entre eux finissent par devenir fous et sont internés dans le Centre neuropsychiatrique qui est loin de n'être qu'un centre de soins d'où on peut espérer sortir un jour : il abrite dans ses souterrains, loin de tout regard extérieur et indiscret, d'anciens détenus politiques dont le pouvoir veut se débarrasser, des jeunes filles destinées à un « *trafic odieux* » d'organes. C'est l'autre face du camp parce que c'est « *un univers lézardé dans lequel chacun perd son langage, sa tête, son cœur, son foie* ». Dans cette « *zone interdite* », les conditions de vie sont telles que la majorité meurt à cause de la faim, de l'enfermement ou de l'insalubrité des lieux et ceux qui survivent sont réduits à se nourrir de leurs excréments. En effet,

C'était bien un pourrissoir, et à la limite, un mouroir, dans lequel chaque malade devenait un condamné en sursis. Ce qui rendait ce caractère plus atroce était le fait que l'hôpital se transformait progressivement en un vaste dépotoir. De plus en plus, les responsables politiques de la province y fourraient, non pas des malades mentaux, mais des « *détenus politiques* ». (*Le pacte de sang*, p. 62)

Toutefois, bien qu'ils les privent de la liberté physique, ces lieux de détention permettent à certains personnages d'échapper à la solitude et à l'enfermement de la prison et de satisfaire à l'irrésistible désir de dire pour ne pas mourir<sup>378</sup>, de partager en pensant à des espaces plus ouverts où ils vivaient avant ou dans lesquels ils projettent de vivre. Dans cet univers chaotique où « *l'horreur qui s'y joue dépasse l'entendement* »<sup>379</sup>, les personnages sont transformés et la part subjective l'emporte sur la relation des événements vrais :

Dilué ainsi dans une pluie monotone, le songe s'envole vers des êtres éternels, surnaturels. Des êtres d'éternité, invisibles, qui peuplent des univers inconnus. (*La mort faite homme*, p. 96)

<sup>375</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 249

<sup>376</sup> *Ibid.*, p. 233

<sup>377</sup> *Le pacte de sang*, p. 182

<sup>378</sup> « *Ecrire pour ne pas mourir, se confier à la survie des œuvres, c'est là ce qui lierait l'artiste à sa tâche. Le génie affronte la mort, l'œuvre est la mort rendue vaine ou transfigurée ou (...) rendue moins amère, moins inglorieuse et peut-être moins probable.* », Blanchot, Maurice, *op.cit.*, p. 115. On pourrait prêter cette force de l'écriture à la parole.

<sup>379</sup> Sow, Moussa, « *L'archéologie de la résilience* », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.279-297, p. 288

Les prisonniers sont incapables d'agir sur leur présent. Aucun épanouissement ne semble envisageable :

Aucune issue ne se présente à moi. Partout où peut porter mon regard, je me bute à ces gros murs. A ce plafond poisseux, à ces lourds barreaux de la porte qui grimace. Et cela, quinze ans SPP. (*La mort faite homme*, p. 35)

Mais la mort qui est proche, l'absence d'issue les motive psychologiquement et « pour sortir de prison tous les moyens sont bons. Au besoin, à elle seule, l'absurdité libère »<sup>380</sup>.

C'est pourquoi les personnages cherchent à s'incarner dans d'autres personnages à qui ils confient une mission : les prolonger pour éterniser leur action. C'est le sens à donner au message de « *la voix* » d'un compagnon de lutte à Mambeti :

Mboyo Jenipe, le jour se nourrit du jour. Le soleil s'abreuve du soleil. Tout soleil mort engendre un soleil d'aurore. Sois ma force, Mboyo Jenipe. Sois le fleuve qui me lave de toute souillure [...]. Sois l'oiseau impaludé, éparpillant des lumières blanches sur la presqu'île de notre joie commune. Diffractant les gerbes des lumières sur les sources de nos joies totales [...]. Et nous nous engendrerons indéfiniment, jusqu'à la consommation des temps. (*Le pacte de sang*, pp. 225-226)

C'est également ce qui pousse Mianza à créer d'autres personnages à qui il donne son nom et qui sont appelés à dépasser toutes les limites afin de perpétuer ce que lui, « *Mianza, refus de mourir* »<sup>381</sup>, a hérité de ses ancêtres : « *Mianza, relie-moi aux pieds et aux mains, à l'âme immortelle de ma tribu* »<sup>382</sup>. C'est de cette seule façon qu'il sera capable :

de rejoindre les autres humains, de partager [...] avec tous une parole de paix, d'espérance et de liberté. Quelque chose qui ressemble à l'éternité, à l'immortalité<sup>383</sup>.

De même, géographiquement séparé de sa femme et de sa fille Sénami Yémane et définitivement séparé de sa mère décédée juste après l'avoir mis au monde, Khédamawit Yemane voit en vision sa fille qui se présente aussi comme sa mère et sa femme, ce qui superpose à l'espace réduit où il est enfermé un espace plus ouvert et plus riche en événements :

A Kimpompo, tu te rappelles Khédamawit Yemane ? Je t'ai engendré. Mâh, ta mère, c'est moi. Sénami ta fille, c'est moi. Elizabet ton épouse, c'est moi. Je suis ta femme immortelle. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 362-363)

Dans ce cas de figure, nous pouvons dire avec Paravy que :

<sup>380</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 142

<sup>381</sup> *La mort faite homme*, p. 71

<sup>382</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>383</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, p. 271

le ressort dramatique qui sous-tend la relation actantielle du personnage à l'espace n'est pas toujours aussi conflictuel : certains rapports s'établissent de manière plus euphorique, l'espace se constituant en donateur d'un certain savoir ou d'un certain pouvoir<sup>384</sup>.

Cela reste valable même dans le cas d'un espace fermé comme « *le cœur de laalebasse* » devenu le « *nouvel habitacle* » pour Yakouta. En effet, bien qu'il soit un espace hermétiquement fermé, il est pour elle un abri sûr où « *plus aucune boule de feu ne peut l'atteindre* »<sup>385</sup>. Par ailleurs, c'est dans cet espace qu'elle acquiert la force nécessaire et suffisante qui lui permettra de vaincre définitivement « *le roi-empoisonneur* » et sa soldatesque :

Maintenant, Yakouta sait qu'elle possède cette chose-là en elle, et qu'elle est la puissance. Elle est aussi puissante que ceux qui disposent de fusils et de poitrines de blindages. Elle peut affronter toutes les forces du monde. Les toiser de toute sa hauteur. (*Yakouta*, p. 139)

C'est aussi un des paradoxes de la prison. En effet,

même si, ou plutôt du fait même qu'elle tend à avilir et briser l'individu, elle est ce lieu étrange où dans les conditions les plus inhumaines peut s'accomplir un extraordinaire progrès humain, car elle pousse le sujet à transcender sa situation<sup>386</sup>.

De plus,

c'est dans cette même prison, lieu de l'aliénation par excellence, qu'une subite métamorphose ouvre de nouveaux horizons à une écriture qui refuse la censure et permet d'investir des instances narratives diverses aux structures déjantées<sup>387</sup>.

Cela s'explique par le fait que plus l'homme est contraint, plus son imagination vagabonde et, lorsque les règles auxquelles il est soumis sont plus strictes, ses rêves et ses images sont plus déréglés.

A défaut d'ouvrir ses portes au détenu, la prison ou le camp devient le lieu de rencontre avec lui-même, de « *recueillement* » et de « *retraite studieuse* » d'où surgissent l'histoire et tout l'univers qui lui sert de cadre malgré les premiers efforts de ne penser à rien :

Je secoue la tête. Je ne veux pas retrouver ces souvenirs. Oh ! [...] Mais enfermé comme je suis, je finirai bien par céder, par retrouver, une à une, toutes les pensées les plus secrètes [...] tous mes actes [...]. C'est cela le lot de ma servitude pénale principale. (*La mort faite homme*, p. 34)

<sup>384</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 42

<sup>385</sup> *Yakouta*, p. 124

<sup>386</sup> Paravy, Florence, « Espace carcéral, espace littéraire », in Vion-Dury, Juliette, Grassin, Jean- Marie, Westphall, Bertrand, (dir.), *op. cit.*, pp.149-155, p. 151

<sup>387</sup> Sow, Moussa, « L'archéologie de la résilience », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.279-297, p. 290



Les personnages ainsi enfermés se laissent aller dans un univers fantasmagique ou onirique, un comportement qui semble caractériser l'homme en général avec son « être défixé »<sup>388</sup>, ce qui fait qu'il est « en tout temps ailleurs »<sup>389</sup> que là où il est. Ils vivent, comme les autres humains, dans un lieu toujours multiplié et lointain :

dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs ; nous rêvons dans un monde immense<sup>390</sup> [et] à l'immobilité condensée s'associent les plus lointains voyages dans un monde disparu<sup>391</sup>.

C'est aussi le point de vue de Butor :

Il n'existe pas à ma connaissance de roman qui se passe dans un seul lieu bien isolé [...]. Aujourd'hui, nous ne vivons jamais dans un lieu unique ; nous avons toujours une localisation compliquée, c'est-à-dire que lorsque nous sommes quelque part, nous pensons toujours à ce qui se passe dans un autre endroit [...]<sup>392</sup>.

Finalement, l'isolement auquel sont soumis les personnages devient bénéfique pour eux et leur sert d'initiation bien que le lecteur hésite à référer les faits racontés au monde *réel*, c'est-à-dire celui où il est personnage ou au monde *fictif*, c'est-à-dire celui qu'il invente. En effet, coupés de tout contact avec les autres, ils parviennent à trouver un palliatif à ce manque réel en créant un monde *réaliste* où tout est ordonné pour leur satisfaction, où les fantasmes deviennent des réalités. A une vision statique de la prison comme lieu de tortures, de solitude et de dépérissement se greffe une perception dynamique de cet espace :

Je n'ai pas d'êtres humains. Ceux à qui j'aurais prêté une voix, une parole. Afin de croire encore à la bienveillance, à l'affection. Alors, je surhumanise tout [...]. Je serai le seul élément vivant de mon univers. Alors je me réincarne. Et je me réincarnerai, à jamais. (*La mort faite homme*, pp. 85-86)

Cet isolement peut alors se muer en cadre d'inspiration le plus propice pour une création artistique authentique et plus libre malgré une atmosphère toute mortifère. Ainsi,

une subversion de la prison [...] se mue en un symbole de liberté littéraire [...], car le geste de l'écriture est solidaire d'une société privée de liberté<sup>393</sup>.

---

<sup>388</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*

<sup>389</sup> *Ibid.*

<sup>390</sup> *Ibid.*, p. 169

<sup>391</sup> *Ibid.*, p. 135

<sup>392</sup> Butor, Michel, *op. cit.*, p. 71

<sup>393</sup> Sow, Moussa, « L'archéologie de la résilience », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.279-297, p. 291

### I.2.1.3. La terre d'exil

La plupart des personnages des romans de notre corpus sont tellement attachés à la terre de leurs ancêtres qu'ils préfèrent mourir plutôt que d'en être privés. L'exil est certes un départ contraint, un déplacement forcé, mais il est aussi vécu ou considéré comme un acte interdit par l'ordre des choses, une insécurité permanente d'avoir « *trahi sa terre* »<sup>394</sup> et « *rompu avec les génies du sol nourricier* »<sup>395</sup>, « *un voyage vers l'infini* »<sup>396</sup>, « *sur les routes incertaines* »<sup>397</sup>, « *une souffrance située au-delà des forces humaines* »<sup>398</sup>, un déchirement, voire la mort de celui qui y est soumis :

errer est déjà la mort, l'égarement mortel qu'il [...] faut enfin interrompre en se fixant<sup>399</sup>.

Il s'agit d'un manque qu'il faut impérativement combler comme le prouve l'observation suivante :

la position centrale de la problématique de l'exil semble particulièrement intéressante, car elle est vécue non seulement comme une expérience d'éloignement forcé des lieux (réels ou fictifs) de la mémoire nationale, mais aussi et surtout comme la métaphore de l'expérience de l'écriture, besoin impératif qui pousse à colmater, par des mots toujours nouveaux, une fracture originelle<sup>400</sup>.

Pour le père de Khédamawit Yemane, « *mourir sur une terre étrangère* » est une « *suprême malédiction* » alors que pour le jeune homme de *La malédiction*, le « *cœur saigne de devoir mourir sur une terre étrangère* »<sup>401</sup>. L'exilé est un « *homme sans nombril* », c'est-à-dire sans racines. Cette conception apparaît dans la plupart des romans de notre corpus :

Les femmes s'étaient figées dans une fixité consternée. Franchir la limite de la terre d'Ethiopia équivalait à un sacrilège. Les enfants s'étaient accrochés à leurs épaules, pris de spasmes de frayeur. Personne n'avait osé braver le premier l'interdit mortel. Aucun des fugitifs n'avait voulu transgresser le premier la frontière de l'invisible. Nul n'avait osé sortir son pied du carré sacré du Tigray. (*Un jour de grand soleil...*, p. 380)

Il en est de même pour Mambeti :

Maintenant, plus rien ne pouvait encore avoir de l'importance. Il le savait Mambeti, il allait falloir mourir sur une terre étrangère. Suprême malédiction. (*Le pacte de sang*, p. 15)

---

<sup>394</sup> *La malédiction*, p. 38

<sup>395</sup> *Des mangroves en terre haute*, p. 25

<sup>396</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 395

<sup>397</sup> *Ibid.*, p. 372

<sup>398</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 275

<sup>399</sup> Blanchot, Maurice, *op.cit.*, p. 127

<sup>400</sup> Riva, Silvia, *op. cit.*, p. 17

<sup>401</sup> *La malédiction*, p. 56

L'enfant – personnage principal dans *La malédiction* – n'a pas de nom ni d'identité ni de pays justement parce qu'il est exilé de sa terre. Il n'a plus rien et il est désarmé devant la vie :

Adieu petite maison qui abritas notre enfance. Nostalgique et inconsolable, je m'accroupis dans chaque coin, avec un geste religieux. J'ai des larmes au bord des yeux [...]. Je ne pourrai plus... (*La malédiction*, p. 37)

Cette situation est vécue comme une véritable malédiction, surtout que dans la tradition africaine « *naître et mourir en un même lieu, c'est s'inscrire dans la lignée, se reconnaître et se fixer dans la mémoire des aïeux* »<sup>402</sup>. C'est ce qui explique aussi le profond désarroi de Mianza :

Je n'ai plus le courage d'implorer les ancêtres [...]. Je ne connais pas leurs signes. Leur langage [...]. Je ne sais pas interpréter leurs songes, leurs visions. Je suis seul [...]. On m'a tout arraché [...]. Je suis sevré de ma terre rouge, de ma terre d'étiage. (*La mort faite homme*, pp. 69-70)

De même, le jeune homme, dans *Le fils de la tribu*, est devenu amnésique jusqu'à oublier son nom pendant sa fuite qu'il qualifie de « *long voyage vers la fin du monde* ». Ce déplacement forcé a effacé tout repère jusqu'à la simple identité, car « *le nom c'est l'homme lui-même* »<sup>403</sup>. Tout ce dont il se souvient, c'est « *qu'il n'a fait que marcher depuis longtemps, depuis très longtemps. Que depuis qu'il existe au monde, il ne fait que marcher* »<sup>404</sup> sans jamais être fixé sur une terre qui soit la sienne. Il ne retrouve sa mémoire qu'au moment où il arrive dans un village qui le reconnaît comme le « *fils de la tribu* », son père présumé ayant quitté le village depuis longtemps.

Dans la société que dépeint *Un jour de grand soleil...*, les Baria subissent une autre forme d'exil : ils sont exilés sur leurs propres terres. Ils habitent certes sur leurs terres mais ils ne jouissent pas de leur titre de propriété. Ils les exploitent pour le compte des Balabat qui disposent d'eux et de leurs terres comme leurs biens si bien qu'ils continuent de mourir de faim :

Des générations entières, ils avaient été maintenus dans une situation de servitude. Depuis combien de temps ses pères, les pères de ses pères avaient-ils peiné sur des assolements arides, sarclant pour la joie des autres, labourant pour la jubilation des autres, au mépris d'eux-mêmes ? Semant et récoltant pour le ravissement des bouches des autres, pour des mets exquis auxquels ils n'avaient jamais goûtés de toute leur existence. (*Un jour de grand soleil...*, p. 47)

C'est également le cas pour les compagnons de lutte de Pedro Santos. Pour Papa Kaniama, être sans terre dépasse la simple indigence :

Je n'ai plus de terre. Nous sommes tous des parias. Nous n'avons plus ni ciel, ni enfer. La pègre au pouvoir nous a ravi l'espoir du paradis. (*Les étoiles écrasées*, p. 84)

<sup>402</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 40

<sup>403</sup> *Le fils de la tribu*, p. 68

<sup>404</sup> *Ibid.*, p. 21

Aussi est-ce pour cette raison que, pour se libérer du joug des Balabat et retrouver leur identité confisquée, ces « *peuples qui étaient restés sans nom* » doivent reprendre « *le bien qui [leur] appartient en propre : la Terre. Rien d'autre* »<sup>405</sup>. Ils doivent « *pactiser* » avec elle parce que c'est elle seule qui pourra « *les sauver de la dérive* ». C'est la condition nécessaire et suffisante de la liberté car :

il n'y avait pas de liberté sans propriété dont l'individu disposerait pour lui-même, et que personne d'autre n'aurait pas le droit de lui arracher impunément<sup>406</sup>.

Ainsi, malgré la précarité de leurs conditions de vie, de leurs moyens de défense face à la toute-puissance des maîtres et le fait que l'ordre des choses semblait immuable et qu'il était devenu presque naturel, les Baria, « *secoués* » et aidés par les Zamatchs, s'engagent dans la lutte pour recouvrer leurs droits.

Toutefois, même si les exemples ne sont pas légion, la terre d'exil peut être présentée sous un aspect positif par rapport à la terre natale, comme le souligne le narrateur :

C'est autre chose qu'une ville qui ne bourdonne pas des bruits de bennes, de lourds camions, de caterpillars..., et de toutes ces grosses machines qui nous assourdissent à longueur de journées. Sans les monotones cités qui s'étalent nonchalamment d'un bout à l'autre du quartier. Sans les clôtures barbelées, sans la présence faussement divinissante du blanc. (*La malédiction*, p. 50)

Même l'exil peut être vécu positivement. Ainsi, à cause de leur amour passionnel mais interdit, Ayoub et Aneidia sont obligés de se réfugier dans les grottes des hauts plateaux. Ils sont exclus de la société dont ils ne respectent pas les préceptes, une situation qu'ils vivent plutôt bien et dont ils sont fiers :

Notre privilège de reclus, à nous qui sommes devenus humains par la Mort totale. Nous sommes devenus humains par l'Amour. Ayoub et Aneidia. Aneidia et Ayoub. La Paix. (*Des mangroves en terre haute*, p. 91)

Par ailleurs, comme l'affirment Bourneuf et Ouellet, « *si l'errance est parfois une malédiction, pour Œdipe ou pour le peuple juif de la Bible, elle peut aussi signifier une libre réalisation de notre destin* »<sup>407</sup> : c'est le cas dans *Yakouta* où le personnage éponyme tire entièrement profit de l'errance à laquelle elle est acculée. Comme l'exil, ce type d'errance procure une liberté au moins provisoire qui permet de reconquérir sa terre :

<sup>405</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 256

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 216

<sup>407</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, p. 129

Yakouta a marché ! Ses jambes solides se sont plantées dans la pierre dure. Miracle, merveille ! Elle a été guérie de la solitude [...]. Elle frappe le sol de ses jambes, de ses pieds, de son corps [...]. Elle s'est délivrée de la terreur, et désormais, elle règne sur toutes les Montagnes de l'est. Jusqu'aux confins de la terre. (p. 151)

Pour échapper aux atrocités de la guerre qui décime son village, le «  *fils de la tribu*  » n'a qu'un choix :

Il ne songe plus qu'à une seule chose : fuir. Fuir la nuit, fuir les ombres. Fuir la pluie. Fuir son visage mouillé, fuir ses yeux qui fixent dans la vie. Fuir un soleil mort-né, fuir le jour étouffé à son éclosion, fané par la pluie. (*Le fils de la tribu*, p. 15)

Dans tous les cas, bien qu'ils soient contraignants, les espaces de rupture obligent les personnages d'agir ou de faire agir leur imagination pour créer des espaces plus ouverts. Même dans le cas de la prison, le personnage se rend compte finalement que l'endroit où il est enfermé «  *ne constitue qu'une cellule dans la vaste prison qu'était son propre pays*  »<sup>408</sup>. Or, il faut, sinon vivre au moins survivre et pour cela, il faut agir.

## I.2.2. Les espaces d'ouverture

Ce sont les espaces, réels ou fictifs dans l'univers diégétique, qui permettent ou favorisent l'épanouissement des personnages : la terre natale, l'eau ou le fleuve, la montagne, l'univers interstellaire...

### I.2.2.1. La terre natale

D'une manière générale, l'espace sert de cadre de vie ou de survie pour les personnages. En effet,

s'il [l'espace] impose ses limites physiques, il s'offre aussi comme matériau à modeler, à travailler, pour remplir des fonctions diverses : fonctions primaires de l'abri et du lieu nourricier, fonctions socio-économiques, idéologiques, etc.<sup>409</sup>

Ceci explique tout l'intérêt qu'il y a à ce qu'il ne soit pas hostile ou qu'il se laisse apprivoiser par l'homme :

<sup>408</sup> Dehon, Claire L., *Le Réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 207

<sup>409</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 7

une fois informée et transformée par l'homme, la simple étendue, considérée comme substance, acquiert la qualité d'espace, susceptible de servir en vue de la signification<sup>410</sup>.

Par ailleurs, l'appartenance à un espace est, pour les personnages la principale carte d'identité, le principal lien qui unit tous les membres d'une communauté à travers les générations. La terre natale est bien plus qu'un cadre de vie. En effet,

l'évocation de la terre natale donne [...] un sens à l'existence individuelle en la rattachant à la lignée des ancêtres, ce qui l'ouvre sur des horizons temporels à la fois antérieurs et ultérieurs à elle-même<sup>411</sup>.

Un exilé n'est pas seulement celui qui est loin de chez lui, c'est aussi et surtout celui qui est dépouillé de son identité et de son existence dès lors que toutes les deux se définissent dans un espace et un temps bien précis. C'est ce qui explique le désir ardent pour les personnages de retrouver la terre nourricière et le soulagement qu'ils éprouvent lors des retrouvailles:

Les pieds les avaient conduits vers la demeure de la Mère. L'eau qui remontait vers sa source. Quelle force ne revient jamais à son point de surgissement? Quelle énergie ne retourne jamais à son espace de ressourcement? [...] Ils revenaient des dernières limites de l'univers. (*Un jour de grand soleil...*, p. 115)

Il me semble que je plane dans les airs, avant d'atterrir. Je m'allonge sur la terre, sur ma terre; de tout mon long. J'ai la terre de mon village dans ma bouche, dans le nez, dans les oreilles. Nous hurlons de joie, nous crions, nous chantons la délivrance. (*La malédiction*, p. 60)

Lorsque le jeune homme est reconnu par les villageois comme « *le fils de la tribu* », il a alors un nom; il s'appelle Muanza et se rappelle le passé: « *J'ai retrouvé mon nom. Je reconnais maintenant mon visage. Je revois tout, toute la scène.* » (*Le fils de la tribu*, p. 120)

Suite à ses blessures, Pedro Santos sombre dans le délire où il voit Joana Ndaya lui rappeler, par un jeu d'homonymie, qu'il a une identité propre parce qu'il a sa terre :

Tu n'es plus Jean. Dans l'histoire de mon pays, tous les Jean<sup>412</sup> sont sans terre. Tu es Pedro, Joachim-Pedro [...]. (*Les étoiles écrasées*, p. 194)

C'est lorsque Mère Soraya a révélé à Khédamawit Yemane la vérité sur ses origines que ce dernier se sent véritablement à sa place et qu'il se fait accepter dans la classe des Balabat à laquelle il appartient de par son père. Il cesse d'être « *n'importe quoi, l'oiseau des champs [qui] mange et s'envole au ciel* »<sup>413</sup> pour devenir « *l'oiseau du poulailler [qui] mange et entre dans la maison* »<sup>414</sup>

<sup>410</sup> Baumgardt, Ursula, « Représentation de l'espace dans la littérature orale », in Vion-Dury, Juliette, Grassin, Jean-Marie, Westephal, Bertrand, (dir.), *op. cit.*, pp.499-506, p. 499

<sup>411</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 38

<sup>412</sup> C'est-à-dire « tous les gens » par homonymie

<sup>413</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 41

<sup>414</sup> *Ibid.*

et auquel on donne des graines sans qu'elles soient gaspillées. La seule consolation pour Mianza est de retrouver sa terre, tant la prison est synonyme de mort, un non-lieu pour lui :

Je voudrais rentrer au bercail, revoir mon père, ma mère, mes frères, mes sœurs. Je ne veux pas rester longtemps orphelin de ma terre. De mon terreau natal. (*La mort faite homme*, p. 75)

Être en communion ou renouer avec sa terre procure équilibre et protection des ancêtres et entière satisfaction pour qui arrive au terme de la (con)quête :

L'image [...] du sol des ancêtres renvoie à celle de la terre-mère, de la terre protectrice de ses enfants, dont il faudrait chercher l'emplacement géographique ou symbolique pour ainsi se retrouver pleinement<sup>415</sup>.

Pour Elizabet Adâné, retourner à la maison, « *topographie de notre être intime* »<sup>416</sup>, équivaut à « *retrouver la paix de la terre maternelle* »<sup>417</sup>. La terre natale fait partie de ce que Bachelard appelle des « *espaces louangés* », c'est-à-dire des « *espaces à valeur de protection* »<sup>418</sup>. Par le fait qu'elle permet à l'individu de rester connecté à ses origines, c'est aussi un « *espace mnésique* », c'est-à-dire qui renvoie à :

cette faculté que possède l'espace de conserver et de rappeler les événements passés [et qui] est fondamentale pour un peuple qui souffre d'une histoire lacunaire, obliérée<sup>419</sup>.

C'est pourquoi le combat pour retrouver la terre natale mérite tous les sacrifices pour les compagnons de Pedro Santos :

Un jour, ils reviendraient d'une autre bataille rude. Ils auraient un autre décor : ils auraient repoussé l'attaque de ces soldats imbibés de liqueurs fortes [...]. Ils seraient splendides dans des uniformes rutilants [...]. Les compagnons chanteraient des chansons libres. Ce serait la fin de l'errance. Ils pourraient enfin rentrer au village [...]. Des fils du pays qui reviennent de l'exil [...]. La joie ne va plus jamais pouvoir s'éteindre. (*Les étoiles écrasées*, pp. 126-127)

C'est aussi pour cette raison que toute rupture d'un tel pacte est considérée comme une souillure dont il faut se purifier et, le plus souvent, l'eau joue ce rôle.

---

<sup>415</sup> Abomo-Maurin, Marie-Rose, « La recherche de la terre : une lecture du Fils de la tribu », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.263-277, p. 265

<sup>416</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 18

<sup>417</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 396

<sup>418</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 17

<sup>419</sup> Simasotchi-Brones, Françoise, *op. cit.*, p. 137

### I.2.2.2. L'eau

L'eau est d'abord un élément indispensable à la vie. Là où il n'y a pas d'eau, la vie est impossible et là où elle n'est pas suffisante, la vie est difficile. Ceci est particulièrement vrai pour les Baria dont la précarité des conditions de vie est aggravée par la sécheresse. La terre est tellement aride qu'elle ne produit plus rien et qu'elle manque à son devoir de mère. C'est pourquoi ils veulent la rejeter. C'est aussi pourquoi, dans son discours aux allures prophétiques, Johanès parvient à convaincre la foule en lui promettant l'eau :

Je vous rassemblerai de tous les horizons [...]. Je réunirai les fleuves en une vaste mer intérieure. Vous n'aurez plus jamais soif. Nul d'entre vous ne mourra d'inanition. Les eaux noires de l'Ashangi, les eaux vertes et les eaux bleues du Tana. Elles inonderont les sillons. La terre produira des fruits en abondance. (*Un jour de grand soleil...*, p. 77-78)

L'espace de l'eau se révèle comme un espace purificateur. Les personnages qui y entrent ressortent purifiés, fortifiés et transformés. Ils en tirent bien-être. L'eau, « *douée de multiples vertus lustrales, purificatrices et régénératrices* »<sup>420</sup> les lave de tous leurs chagrins, opérant ainsi une réouverture du « *paradis perdu* ».

Pour Elizabet Adâné que la guerre vient de contraindre à l'exil, la purification par l'eau est un rituel lourd de signification et la voix de son père la guide en lui donnant certaines directives. Entre autres, après cette purification, elle doit aller dans un monastère qu'il lui indique, sous l'autorité d'un prêtre qui l'y attend et :

le jour du mabatcha<sup>421</sup>, le premier qui verrait naître à l'horizon la lune en faucille, sur un monde incolore. Le jour où toute mélancolie, où toute tristesse devait être bannie des cœurs. Le jour où les larmes devaient s'assécher des yeux<sup>422</sup>.

C'est aussi par l'eau que sa fille Sénami peut être purifiée et guérie. C'est pour cette raison que la mère accepte d'accomplir tous les gestes que lui impose le devin qu'elle est allée consulter et, à la fin du rituel,

La danse de l'eau l'avait transformée. [...] Elle savait maintenant que son espérance allait triompher de tous les périls, de toutes les embûches. Dans ce périmètre mystérieux des métamorphoses où le temps ne ressemblait plus qu'à une succession d'instantanés vaincus, de moments difficilement absorbés. (*Un jour de grand soleil...*, p. 302)

<sup>420</sup> Bokiba, André-Patient, *op. cit.*, p. 234

<sup>421</sup> « Journée d'offrande et de réconciliation, le premier qui voit la lune se présenter en faucille à la fin d'un cycle rituel. Des dons sont offerts et des signes d'amitié, d'amour et d'affection sont échangés. » *Un jour de grand soleil...*, p. 443

<sup>422</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 393



Pour Josiane, l'eau est synonyme de renaissance et d'espoir. Le roman débute alors que commence pour elle la recherche de son amie Sanga disparue sans laisser de traces et se termine au moment où elle disparaît dans le fleuve en tenant dans ses bras l'enfant mort de Sanga qu'elle a fini par retrouver morte elle aussi dans les caves du Centre neuropsychiatrique. Mais au moins, en se laissant engloutir par le fleuve dans la joie et l'espoir, « *elle continuait à chanter le cantique de la promesse, et du pacte de sang* »<sup>423</sup>. Au-delà de cette mort physique, Josiane effectue une sorte de bain rituel. Elle semble disparaître pour réapparaître dans d'autres personnages, plus forte et déterminée à mener le combat jusqu'au bout dès lors que les masques sont tombés pour dévoiler tous les mystères autour de la mort de Marzeng, sur le camp Maramba, sur le Centre neuropsychiatrique, sur la disparition et la mort de Sanga et de bien d'autres jeunes filles... En fait, tous les personnages « *de bonne volonté* » sont convaincus comme elle que :

les structures aliénantes même les plus séculaires finissent bien par s'effondrer, engendrant du même coup d'autres mythologies d'espérance<sup>424</sup>.

Pour Yakouta, bien que la rivière Kalamu regorge de têtards, d'épinoches, de fretins, de guêpes, d'aiguillons, de bourdons, d'abeilles et de couleuvres d'eau, « *l'eau lui a toujours été un espace de naissance* »<sup>425</sup>. C'est « *des racines des mangroves* », donc dans l'eau que naîtra le fils premier-né d'Ayoub et « *Aneidia enfantera un jour de grande pluie* »<sup>426</sup>. Par là, l'eau est un espace matriciel, un espace d'ouverture par excellence, une ouverture sur le monde mais aussi sur le temps parce qu'elle est associée à la vie, une vie qui commence et qui va grandir. Elle peut s'élargir et devenir « *une mer en gésine* » dont les vagues rappellent la parturition. D'autre part, le corps de la femme et plus précisément son ventre est assimilé à une étendue d'eau et l'amour qui l'unit à « *son homme* » à un agréable voyage dans ce milieu. Ainsi en est-il de Paola et Pedro Santos, d'Aneidia et Ayoub ou de Chahira et Khédamawit :

Elle avait frissonné dans son corps, si agréablement, pour que la joie demeure jusqu'à l'immortalité. Ils s'étaient conjugués au plaisir, conjoints dans les muscles noués, emplis d'une grande douceur. Ils se berçaient, remuaient d'une même oscillation. Le balancement de corps et de bras, en une lame de fond. Ils avaient nagé dans des eaux translucides. Si imperceptiblement qu'ils ne s'étaient pas aperçu de la gerbe de lumière écarlate jaillie dans leurs yeux. Le ventre de Paola s'était élargi en estuaire. (*Les étoiles écrasées*, p. 154)

Tes genoux tissés de petites veines bleues [...]. Elles m'enserrent de toute part, Aneidia, et je m'engluie dans tes veines bleues, jusqu'à adhérer à ton corps de femme [...]. Il tentait d'enfourer la tête dans la poitrine d'Aneidia, puis

<sup>423</sup> *Le pacte de sang*, p. 337

<sup>424</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ecrire à l'infinif. La déraison de l'écriture dans les romans de Williams Sassine*, Paris, L'Harmattan, 2006, Collection « Critiques Littéraires », p. 10

<sup>425</sup> *Yakouta*, p. 72

<sup>426</sup> *Des mangroves en terre haute*, p. 54

un bras [...]. Comme par tâtonnement, il avançait un doigt, attendant le moment où il allait s'engouffrer tout entier, coulant son corps dans une mare stagnante. Aneidia, ton corps était un grand marécage. Ton ventre s'étend à l'infini des marais salants, jusque dans des étangs sur lesquels flottent des mangroves en terre haute. (*Des mangroves en terre haute*, p. 53)

Chahira, toi la neuve. Notre sang battant des flots de démence. Une mer en gésine. Des vagues qui montaient, qui débordaient jusque dans les débarcadères. Jusque dans les plis des montagnes. La houle était notre désir incoercible : la parturition. (*Un jour de grand soleil...*, p. 98)

L'eau se prête également à l'expression de l'amour entre Pedro Santos et Joana Ndaya :

si la rivière était la source du monde

mon cœur se serait changé en poisson à écailles

j'aurais contemplé dans la profondeur des flots

l'image de ton corps qui nage dans les algues

j'irais te chercher dans les marécages

car tes yeux sont la source du monde (*Les étoiles écrasées*, p. 140)

Pour marquer la force de l'engagement qui la lie à son mari le jour du mariage, Elizabet Adâné emploie les images de la mer et de la terre :

Je te prends, toi, Khédamawit Yemane, comme le père prend son enfant dans son large gabi tout blanc. Comme la terre prend la semence. Comme la mer prend toutes les eaux du Nil. Et nous serons plissés dans l'écorce de la douleur. Mêlés l'un à l'autre. Le suc de la terre et la graine. Le chant de la mer et la vague. (*Un jour de grand soleil...*, p. 138)

Même lorsque l'eau est trouble ou boueuse, c'est qu'elle a été souillée par les saletés et les corps des victimes qui y sont jetés ou le passage des miliciens et combattants. Ainsi, le village que décrit *Yakouta* est :

une large terre de marécages, d'étangs boueux et d'eau croupies [...]. Les hommes y habitent depuis des siècles lointains. Ils ont déjà oublié jusqu'aux chiffres des millénaires. Les enfants ont cessé de s'amuser en piétinant les fougères. A cette époque où les services de sécurité avaient pris l'habitude de jeter les corps de leurs victimes dans les crevasses et les mares stagnantes (p. 11)

Le Centre neuropsychiatrique est entouré de marécages parce que lui-même est un dépotoir,

un pourrissoir, et à la limite, un mouroir, dans lequel chaque malade devenait un condamné en sursis [...]. De plus en plus, les responsables politiques de la province y fourraient, non pas des malades mentaux, mais des « détenus politiques »<sup>427</sup>.

Ce n'est pas l'eau qui agit négativement ; elle subit le rôle de décharge publique justement à cause de sa large ouverture.

D'un autre côté, ce pouvoir d'engloutir se double d'une mission salvatrice. En effet, même si la pluie diluvienne qui tombe le soir de leur premier combat semble gêner les déplacements des combattants rassemblés autour du Prophète Johanès, elle agit en leur faveur parce que le déluge emportera les « *coupables* », ceux-là même qu'ils cherchent à combattre pour purifier le monde :

Ce soir, cette nuit, Adigrat vous sera livré. Une pluie diluvienne va inaugurer un temps nouveau. Elle lavera le monde. Noyez-les dans la pluie. Etouffez-les. Frappez-les de toutes vos forces. (*Un jour de grand soleil...*, p. 76)

C'est cette image qui est associée aux pluies diluviennes à la fin de *Yakouta* :

Ce temps-ci, celui où les tyrans expirent. Ils s'anéantissent et s'effacent dans les ravins. Des traces laissées par les pluies diluviennes qui se sont abattues par-dessus les pentes de la Montagne haute. Un temps qui s'est fait rêve. (p. 149)

### I.2.2.3. La montagne

Par sa hauteur, la montagne domine les autres espaces terrestres et donne à celui qui s'y trouve l'impression d'être plus fort, plus puissant, voire inaccessible. C'est un espace qui permet de contrôler la situation d'en bas à partir d'en haut tout en échappant à l'emprise des gens d'en bas. Ainsi, Johanès entraîne son « *armée de libération* » dans les montagnes avec comme mission de combattre la spoliation dont les Baria ont toujours été victimes et il espère « *rétablir le Peuple du Tigray dans la Terre promise* »<sup>428</sup>.

« *La Montagne haute [...] plonge dedans les nuages* » et sa ligne sinueuse se devine au loin parce que personne ne pouvait s'y aventurer. Elle est le siège du pouvoir du roi despote qui règne en toute insouciance et impunité. Pour cela, aussi longtemps qu'il y restera, les habitants du village vivront dans la peur et la détresse. La victoire du peuple sur le tyran sera consacrée par Yakouta dont « *les pieds ont foulé la terre ferme, ainsi que les pentes de la Montagne haute* »<sup>429</sup>, l'étape

<sup>427</sup> *Le pacte de sang*, p. 62

<sup>428</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 64

<sup>429</sup> *Yakouta*, p. 66

ultime de son voyage<sup>430</sup> depuis le début du roman pour en faire exploser les flancs et déloger définitivement le roi. Elle peut alors célébrer la naissance de son autre fille « *Mwa Mukalenga* »<sup>431</sup> :

Tu es venue, Mwa Mukalenga, des terres lointaines où le soleil brille d'incandescence [...]. Et tu m'apparaisais, Mwa Mukalenga, comme un songe invoqué longtemps dans la tête. Ne lâche plus la main [...]. Viens enfin, Mwa Mukalenga. Viens m'arracher à la douleur qui meurtrit et à la solitude de la mort. Nous ne mourrons plus jamais, Mwa Mukalenga, car l'Amour nous a rendus des êtres immortels. (*Yakouta*, p. 149)

La « *Montagne haute* » est plus qu'une localisation géographique du pouvoir oppresseur : elle en est le symbole ou le sceptre. Le voyage qu'entreprend Yakouta est une métaphore du chemin de la liberté que les autres ont commencé avant elle et qu'elle fera aboutir à la fin du roman. En effet,

Pour y [à la Montagne haute] parvenir, il ne faut pas suivre le même chemin que celui qui mène au village de sable. Au contraire, escalader des échelles interminables posées contre les murailles de peupliers. Les paliers sont faits d'ossements et de crânes entassés. Des tibias décharnés, vissés les uns dans les autres, portant des fibres de veines enroulées en cordages. Des ligaments et des filandres rigides. Le passage est bien plus étroit encore, parce que la Mort seule est autorisée à se promener avec une serpe et une hache sur l'épaule droite. Juste à l'entrée. (*Yakouta*, p. 92)

Par ailleurs, et c'est là que la « *Montagne haute* » cesse d'être le rempart pour le pouvoir oppresseur et devient véritablement un espace d'ouverture, à partir des sentiers jonchés de broussailles, [*Yakouta*] :

avait entrevu les sommets sublimes de la Montagne haute. La voilà maintenant, transfigurée par le prodige. Elle s'est enroulée sur elle-même, accroupie sur son propre héritage. Elle ne craindra plus jamais les sonnailles des crotales<sup>432</sup>.

La montagne est un espace de double ouverture ; elle sert d'intermédiaire entre la terre et le ciel. Ainsi, lorsque Sadio Mobali avait atteint « *les cimes les plus élevées des montagnes [...] il pouvait [...] invoquer les étoiles* »<sup>433</sup>. Autrement dit,

la montagne a deux visages : impressionnante par sa masse, elle est une manifestation de puissance de l'ordre du sacré ; surprenante par son insolite légèreté, elle représente une tout autre voie vers l'absolu, de l'ordre des signes de l'insaisissable<sup>434</sup>.

<sup>430</sup> « Car je resterai fidèle au pacte, pour pouvoir te rejoindre là-haut, quand tu auras atteint les pieds de la Montagne haute. » (*Yakouta*, pp. 68-69)

<sup>431</sup> C'est-à-dire le pouvoir, l'autre étant Senga, c'est-à-dire l'espérance

<sup>432</sup> *Yakouta*, p. 112

<sup>433</sup> *Le doyen marri*, pp. 198-199

<sup>434</sup> Jossua, Jean-Pierre, *Figures présentes, figures absentes*. Pour lire Philippe Jaccottet, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 114

A la naissance de Khédamawit Yemane, son père promet d'aller le sacrifier afin de se purifier sur la « *Montagne sacrée* » pour avoir aimé une étrangère alors que les lois de son clan interdisaient une telle union :

J'irai sacrifier sur la Montagne sacrée la génisse de la  
purification

Mais, Seigneur [...]

Pardonnez et pardonnez encore

Je porterai l'enfant devant les Prêtres. Sur l'autel du  
sanctuaire d'Adigrat. Ma terre natale. Et l'offrande aura  
du prix à vos yeux. Vous bénirez la souffrance. Et

l'Ethiopia sera mon lieu de repos (*Un jour de grand soleil...*, pp. 131-132)

De même, séparé de sa femme et de sa fille, Khédamawit Yemane promet d'effectuer le voyage vers Kulubi, la montagne sacrée où tous les vœux sont exaucés et ce en guise d'action de grâce s'il retrouve sa famille :

Egzi Habihaire, vous le Tout-Puissant ! Si vous me remettez entre les mains d'Elizabet Adâné et de Sénami Yemane, je ferai le chemin dans le Kulubi, afin de vénérer votre saint nom. Aidez-moi, Seigneur. C'est vers vous que je me suis traîné, sur mes genoux meurtris. Vous êtes, Seigneur, le lot de mon cœur. Vous, mon seul partage ! (*Un jour de grand soleil...*, p. 367)

Elle devient même « *la montagne de la transfiguration* » pour Khédamawit Yemane qui entre en communication directe avec Mâh, sa mère et qui, au terme de la prière, sent une paix immense s'emparer de lui et le déborder :

Sur la montagne de la transfiguration, Khédamawit Yemane était emporté par le vertige. Un étourdissement qui étranglait comme un nœud coulant. Une autre nuit, dans laquelle les tranches des ténèbres ne possédaient pas d'épaisseur. Des scintillements syncopés, et tout oscillait, tout vibrait avec une intensité sublime. La limite entre la vie et l'après-monde. La frontière diffuse entre l'univers et le néant. [...]. Puis, soudain, cette force utérine, irréductible dans son irruption. Brusquement devant lui. Elle ne représentait rien de concret. Elle n'était pas mouvement. Présence.

C'était Mâh, telle qu'il l'avait toujours imaginée. Il l'a compris aussitôt. Par-delà les forêts et les marais de grenouilles. [...] Elle était venue lui donner la main. Il découvrait enfin qu'il l'avait toujours portée en lui. Qu'elle l'avait toujours porté en elle. Que Mâh, broyée dans les décombres des bombes n'avait été pour lui qu'une vie prolongée indéfiniment. Une immortalité. L'amont de la Mère. Infini et vaste sous les hauteurs de la nuit. Sur les

hauteurs de l'éternité. La présence de la Mère. Cet espace ouvert aux énergies matricielles. Khédamawit réengendré. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 404-405)

La montagne permet d'être en contact avec l'en haut et d'avoir un autre regard sur l'en bas qu'il éclaire. Pour Ngandu Nkashama,

le symbolisme de la montagne ou de l'univers interstellaire indique [...] le caractère conflictuel d'un chemin qui doit se poursuivre, et non la clôture du récit<sup>435</sup>.

La montagne ne constitue plus un obstacle entre les deux, comme l'illustrent ces deux passages de *Yakouta* :

C'est l'okapi qui me l'a suggéré. Il me guide partout où je passe, parce que je dois rejoindre le cantique de la foudre sur la cime la plus élevée de la Montagne haute. Venez avec moi, vous verrez là-haut toute la beauté des étoiles. Montez avec moi. N'ayez pas peur. Nous gravirons les pentes escarpées, et nous franchirons les falaises sur des ponts de liane. (p. 127)

La lumière éteinte pendant le crépuscule rejaillira sur les sommets de la Montagne haute, afin d'éclairer les horizons jusqu'au-delà des marécages. (p. 132)

Elle permet même la fusion entre le visible et l'invisible, l'humain et le divin, le naturel et le surnaturel :

Tu verras, Khédid. Lorsqu'arrivera le moment suprême du Kulubi, nous serons transportés dans un autre univers. L'ange Gebré descendra les marches du ciel jusqu'à nous. [...] Et tout le monde peut te le dire, le vœu est exaucé immédiatement par l'Ange Gebré. (*Un jour de grand soleil...*, p. 414)

Ceci reste valable même lorsque la montagne relève de l'imaginaire des personnages ou appartient à leur univers de rêve. Par son statut d'espace intermédiaire, elle permet à la spatialité de basculer d'un côté comme de l'autre et une fluidité telle qu'il est sinon impossible du moins difficile de bien la définir ou la déterminer. Cette difficulté s'explique d'abord par le caractère imaginaire de l'espace ainsi créé, ensuite par la valeur symbolique d'un tel espace. En effet,

L'espace saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non pas dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination. En particulier, presque toujours, il attire. Il concentre l'être à l'intérieur des limites qui protègent.<sup>436</sup>

Conquérir la montagne c'est, pour le personnage, acquérir plus de pouvoir et être maître de la situation : « *la marche en montagne a toujours été la figure et l'occasion d'un itinéraire spirituel*

<sup>435</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, p. 35

<sup>436</sup> Bachelard, Gaston, *op. cit.*, p. 17

[...] »<sup>437</sup>. Ainsi, déterminé à lutter pour la libération de son pays, Pedro Santos se voit revenir de la guerre en héros « *qui a conquis toutes les terres des hauts plateaux, jusqu'au Kundelungu* »<sup>438</sup>. Il aura renoué, lui et les siens, avec sa terre et, à ce moment, il exercera son pouvoir sur le cours des événements. En effet, estime-t-il, « *il lui suffirait de dire : « Que la lumière soit ! » Et la lumière serait* »<sup>439</sup>.

De même, au terme du voyage qui l'a conduite jusqu'au sommet de la « *Montagne haute* » où elle peut « *toucher aux étoiles et aux astres* », Yakouta « *s'était délivrée de la terreur, et désormais, elle règne sur toutes les Montagnes de l'est. Jusqu'aux confins de la terre* »<sup>440</sup> tandis que le « je » narrateur de *La malédiction* veut être un oiseau pour « *voler au-dessus des arbres* » et être libre. Sadio Mobali, quant à lui, parvient à se libérer de l'emprise de l'oncle symbolisée par « *les reliques du doyen marri* ». Avec cette victoire qui est celle de tout un peuple,

il sentait en lui un souffle véhément qui le soulevait, jusqu'à atteindre les cimes les plus élevées des montagnes. Il avait lutté contre les dictateurs sanguinaires. Il avait vaincu les monstres [...]. Hermétiquement, il serrait entre les doigts une laisse rude. Sa Liberté, et pour l'éternité<sup>441</sup>.

#### I.2.2.4. Les étoiles

L'univers interstellaire, quant à lui, est source de clarté et de lumière. Par leur lumière, les étoiles permettent aux personnages de s'orienter dans l'espace. Ainsi, pour ne pas s'égarer, Pedro Santos « *doit se repérer à partir de la position des étoiles* »<sup>442</sup>. Elles leur sont d'un grand recours. La chanson de Joana Ndaya qui lui revient à ce moment précis où il risque de s'égarer le confirme :

si tu ne sais quel nom évoquer / si aucune main ne peut te secourir / appelle à toi une infime étoile / perdue loin à l'autre bout du ciel / tu verras toute la nuit s'illuminer / et ton nom à toi s'inscrira au mitan (*Les étoiles écrasées*, p. 144)

De même, le Mage Nefadiri, qui sait suivre « *les oracles dans les comètes* », a besoin du message des étoiles pour prendre le bon chemin :

<sup>437</sup> Jossua, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 115

<sup>438</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 135

<sup>439</sup> *Ibid.*, p. 136

<sup>440</sup> *Yakouta*, p. 151

<sup>441</sup> *Le doyen Marri*, pp. 198-199

<sup>442</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 143

Quel astre jailli du lointain lui indiquerait le chemin de retour, afin d'échapper à la félonie des rois jaloux ? Il aurait dû se retirer par un autre chemin... Où se trouve l'« autre chemin »? (*Un jour de grand soleil...*, p. 12)

Plus encore que la montagne, l'univers des étoiles est tellement inaccessible qu'il nourrit les fantasmes des personnages engagés dans la lutte pour une cause noble en vue d'échapper à la répression des pouvoirs dictatoriaux. C'est un espace qui attire et qui demande des efforts pour le détachement des combattants que conduit Pedro Santos :

Depuis un mois, ils s'entraînent à l'endurance [...]. Ils s'exercent à déjouer les embuscades [...]. Ils surmontent la peur, le désespoir. Ils se fauillent à travers les bosquets où ils doivent affronter des fourmis rouges, des scorpions dans les coriandres, des aiguillons de guêpes. Le danger ici n'est pas simulé, et les imprudences s'avèrent souvent mortelles : morsures de tarentules, ou poison de belladones. Lui, Pedro Santos, sera puissant. Il atteindra le champ des étoiles écrasées. (*Les étoiles écrasées*, p. 77)

Dans les croyances des Congolais, les étoiles ne sont pas que des éléments cosmiques comme le souligne Fu-Kiau et on comprend toute la vulnérabilité de Mianza en prison parce qu'« *il n'a plus d'étoiles dans notre ciel* »<sup>443</sup>. En effet, elles assurent la protection :

Les ancêtres bakongo croyaient que le déplacement d'une étoile coïncidait avec la mort d'un homme. Leur croyance était donc que tout homme sur terre avait son étoile propre dans l'univers. Quand l'homme meurt, change de monde, son étoile en fait autant : elle s'éclipse (change de lieu). L'étoile de chaque homme est aussi son gardien pendant toute sa vie, depuis la naissance jusqu'à la mort, ces étoiles rapportent les actes de chaque créature à son créateur<sup>444</sup>.

Pour les personnages des romans de notre corpus, les étoiles ont en plus une autre signification. Elles représentent tous ceux qui sont morts, en particulier les enfants et les jeunes alors qu'ils incarnaient l'espoir et l'avenir pour ceux qui sont encore vivants. Surtout, ceux qui ne meurent pas d'une mort naturelle. C'est le cas pour le fils de Venancio Kaweta qui est mort à la naissance parce que « *le docteur muzungu puait le whisky, [qu'] il n'a pas vu où il mettait le bistouri [et qu'] il a tout coupé, le péritoine, les intestins, le cou du fœtus* » :

Les étoiles brillent au ciel. Parmi elles, la plus petite et la plus lumineuse aussi. Sa mère lui avait dit que c'était l'esprit de son fils qui était monté dans les constellations. (*Les étoiles écrasées*, p. 117)

<sup>443</sup> *La mort faite homme*, p. 147

<sup>444</sup> Fu-Kiau, Kimbwandènde Kia Bunseki, *Le Mukongo et le monde qui l'entourait : cosmogonie-Kôngo*, Kinshasa, Office National de la Recherche et de développement, Recherches et Synthèses n°1, 1969, cité par Tissières, Hélène, *La mort faite homme : inscription de fondements cosmogoniques*, in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.181-195, p. 188



D'autres sont assassinés par les « *Seigneurs de la forêt* » parce qu'ils osent dénoncer ou combattre les abus de leur pouvoir. Ils sont de loin les plus nombreux et c'est pourquoi on « *ne sait plus compter les étoiles dans le ciel* »<sup>445</sup>. Ainsi en est-il du Zamatch Tadessé Gebré dont le corps :

se cristallisera en une étoile gigantesque, avant de prendre son envol et de s'installer pour l'éternité dans les orbites stellaires<sup>446</sup>.

Il en est de même du lycéen Pierre-Claver, tué à cause de son poème récité à l'occasion du « *centenaire de la colonisation* » et qui « *parlait d'un enfant écrasé par une grue*. Dans tous ses textes, il avait été inspiré par « *ce martyr-là* » qui, « *un dix-sept janvier, avait été dissous dans le soufre et l'acide* » pour s'être « *mis debout pour crier Uhuru* »<sup>447</sup>. Il enchaîne avec la dénonciation des exactions du pouvoir dans son pays, ce qui lui vaut le courroux des miliciens. Mais il sera porté en triomphe par ses camarades le lendemain, le jour de l'anniversaire de la mort de son inspirateur :

Ses chansons dénonçaient les militaires de son pays qui continuaient à faire siffler des lanières sur les corps des enfants. A supplicier dans les cachots des services de sécurité. A torturer aux fers et aux fouets de plomb. Elles décrivaient encore des grues qui écrasent de leurs pelles les ramasseurs de limon. Pierre-Claver fut attrapé la nuit d'un samedi pluvieux par les kamanyola. Son corps criblé de balles fut abandonné dans une rigole [...]. (*Les étoiles écrasées*, p. 123)

C'est également le cas de Sadi Azrayila, le petit homme trapu aux jambes arquées, assassiné pour avoir révélé que le cercueil de Marzeng ne contenait que des pierres à la place de son corps. Mais il est accueilli en héros et en messie par les « *Anges exterminateurs* » :

Amen, Sadi Azrayila, toi [...] qui n'as pas eu peur des démons, des fils de Satan. Toi qui as renversé les pierres et les cailloux vulgaires, déposés dans le cercueil à la place du corps du martyr, comme Yezu Messiah dispersant les marchands des verroteries sur le seuil du temple sacré. Toi qui as démystifié les hypocrites. (*Le pacte de sang*, p. 156)

Mais les disparus continuent à venir en aide aux vivants sous forme d'étoiles pour les guider et les protéger dans le combat qu'ils auraient mené ou qu'ils avaient mené de leur vivant. Pour Venancio Kaweta, son fils :

allait l'illuminer pour lui montrer le chemin et tant que cette lumière resplendirait, il n'aurait rien à craindre des hommes, et même des esprits. Venancio supplie l'étoile de son fils de le protéger, de diriger ses pas vers le destin<sup>448</sup>.

---

<sup>445</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 90

<sup>446</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 409

<sup>447</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 124. Il s'agit de Patrice Lumumba, héros de l'indépendance du Congo

<sup>448</sup> *Les étoiles écrasées*, pp. 117-118

Même s'il est mort, Pierre-Claver :

descendra le sentier de poussière pour dire à ses compagnons que le jour où une étoile brillera dans l'axe de la voie lactée, il faudra lancer le signe de ralliement, préparer la saison qui verra tous les morts se reposer enfin dans la paix infinie<sup>449</sup>.

Effectivement, cette prédiction se réalise et les vivants interprètent le message :

j'ai vu dans l'axe de la voie lactée une étoile briller d'une manière extraordinaire. Alors, j'ai compris que Pierre-Claver était revenu pour nous tenir par la main, nous ramener au village<sup>450</sup>.

Les étoiles sont également le symbole de la véritable puissance et du véritable savoir qui ne sont accessibles aux humains que dans la mort. Ainsi, Manuel Songolo se transforme en étoile par sa mort et rejoint Pierre-Claver au siège même du savoir :

Pierre-Claver embrassera Manuel Songolo. Il l'emmènera jusqu'à la mer, lui montrera les eaux étendues jusqu'au-delà des regards. Il l'étreindra sur sa poitrine, parce que Manuel n'aura plus jamais honte, depuis que Pierre-Claver lui a montré les étoiles qui tourbillonnent dans le ciel [...]. Manuel Songolo comprendra toutes les choses sans avoir à se les expliquer. Il connaîtra la force des mystères qui fondent l'univers, des énigmes qui ont privé les humains du savoir supérieur. (*Les étoiles écrasées*, p. 182)

Dans ce sens, elles sont associées à la joie et au bien-être absolu :

Je sais où mon destin me conduira. Tout naturellement. C'est pour cela que mon cœur palpite de joie. Car je vais enfin me reposer dans la paix éternelle. Je vais enfin rejoindre les étoiles [...]. (*La malédiction*, p. 121)

Des soirées où la mélancolie l'étreignait, tordait son cœur, il hurlait de douleur. Alors venait, brillait, scintillait l'étoile. Ce nom de délivrance... Son nom à elle. Elle. (*La mort faite homme*, p. 19)

Les étoiles représentent la persévérance dans le combat pour la liberté qui est toujours à renouveler jusqu'à ce qu'il soit gagné même si les combattants de la liberté « devaient sacrifier leurs propres vies [...] même si cela devait leur coûter l'holocauste de la terre »<sup>451</sup> et s'il faut « balayer » ou « pulvériser » tous ceux qui ne veulent pas que « les opprimés en arrivent à vaincre l'histoire »<sup>452</sup>. C'est cette mission que le vieux Papa Kaniama rappelle à Pedro Santos ou que les morts confient à Yakouta :

Libérez le peuple. C'est cela le chemin des étoiles écrasées, Pedro Santos. Ne cherche pas ta route ailleurs. Tu la portes en toi. Tu la suivras. Elle te mènera au bout du ciel. La vérité du destin est là. (*Les étoiles écrasées*, p. 184)

---

<sup>449</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 131

<sup>450</sup> *Ibid*, p. 132

<sup>451</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 169

<sup>452</sup> *Ibid.*, p. 270

Nous sommes morts, Yakouta. La terreur du Roi dément nous a enfoncés entre les fentes de la Montagne haute [...]. Jamais la paix n'est entrée au-dedans de notre esprit [...]. O toi, Fille de mon Peuple, délivre-nous de la peur [...]. Donne-nous le courage de courir et de courir encore. Alors, nos corps s'illumineront des feux nouveaux [...]. Nous poursuivrons le tyran [...]. La vallée sera une fournaise pour le dictateur sanguinaire. Nous ne lui laisserons aucun répit, jusqu'à ce qu'il brûle entièrement. Alors, l'esprit des Fils de mon Peuple sera en paix. La Paix seulement. (*Yakouta*, pp. 90-91)

C'est aussi le cri de ralliement des Zamatchs :

Luttez, et triomphez de l'honneur. Un pas posé devant l'autre jusqu'au bout des montagnes escarpées. Vous y arriverez. Un effort de chaque jour. Si vous restez unis comme les doigts d'une seule main, vous serez le poing qui frappe et démolit. [...] Levez-vous, Peuple. Debout ! L'heure a sonné pour la lutte finale. Debout, les damnés de la terre ! Debout, et que la victoire soit notre oriflamme ! Que la victoire soit notre emblème ! (*Un jour de grand soleil...*, pp. 240-241)

Cette persévérance est possible grâce à l'éternelle jeunesse des étoiles qui symbolise le relais des libérateurs du peuple. C'est la conviction de Pedro Santos et des Zamatchs qui ne désespèrent pas devant la force de l'oppression et de la répression :

Les nébuleuses ne sont pas que des cendres. C'est une sorte de matrice lumineuse. Elles se réincarnent. Elles deviennent plus brillantes encore. Tu ne savais pas que les étoiles étaient immortelles ? (Les étoiles écrasées, pp. 120-121)

L'Afrique tout entière vit en cet instant fragile, dans la consommation des corps d'enfants. L'avenir de sa Liberté, ce que nous avons construit de nos mains de gosses terrorisés. De cette nuit sortira une grande lumière. [...] D'autres enfants naîtront de ces cendres. Ils marcheront sur toutes les avenues de toutes les cités. Ils réclameront un soleil nouveau, des étoiles nouvelles. Ils sauront que cela est désormais possible, à la portée de leurs doigts. Ils seront les Empereurs de tous les Empereurs réunis, les présents, les passés et ceux à venir. Ils produiront un monde éternel, libre et puissant où ils pourront vivre leur propre rêve. (*Un jour de grand soleil...*, p. 322)

Par ailleurs, la réincarnation n'est pas réservée aux seules étoiles. En effet, estiment les Zamatch, « *les hommes n'ont jamais obéi qu'à une seule nécessité : vivre. Et vivre encore* »<sup>453</sup> :

Car jamais l'homme ne meurt totalement. Et cela s'annoncerait en lettres de sang : la Liberté. L'homme enfin retrouvé. L'homme enfin ressuscité. Délivré de ses angoisses mal tuées. Délivré de lui-même. L'homme enfin restitué à sa terre première. (*Un jour de grand soleil...*, p. 94)

---

<sup>453</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 90

Même si elles sont situées dans les hauteurs « *inaccessibles* », les étoiles peuvent être « *écrasées* ». Pedro Santos<sup>454</sup> et ses compagnons sont conscients des dangers de leur combat et qu'ils peuvent mourir sur le champ de bataille comme ceux qui les ont précédés. Mais ils savent que le moment viendra où ils deviendront invincibles :

Joachim Mboyo comprend que le moment est arrivé de se faire une étoile qui ne sera jamais écrasée. De la produire, ou de se transformer. [...] Il n'a plus peur [...]. Il n'aura plus jamais peur. (*Les étoiles écrasées*, pp. 210-211)

C'est de cette façon qu'ils pourront honorer la mémoire des morts et qu'ils leur restitueront la dignité :

Et ce sont nos mains fragiles qui iront chercher les astres de l'autre côté de la nuit, pour les hisser au plus haut des constellations. Nous serons les enfants de cette puissance nouvelle, naguère inconnue de nos Pères et de tous ceux qui nous ont engendrés. (*Un jour de grand soleil...*, p. 183)

### **I.3.Espace et narration : diversité spatiale et mobilité du narrateur**

Une des caractéristiques de l'espace dans les romans de notre corpus, c'est une grande mobilité qui va de pair avec l'instabilité. Un véritable montage spatial est opéré et la narration doit y être adaptée. Une multitude de narrateurs seconds interviennent pour dire la complexité de leur environnement. Cet état de fait est compatible avec la multiplicité des points de vue dont nous avons déjà parlé et s'inscrit dans la logique du projet narratif. En effet,

L'espace [...] fournit au romancier les moyens de varier les modes de présentation narrative. Le déplacement d'un personnage amène [...] un échange de lettres, fournit l'occasion d'un récit fait par une tierce personne qui possède des renseignements que les autres ne connaissent pas, prépare un rebondissement de l'action par l'introduction d'un fait rapporté qui s'est passé « ailleurs »<sup>455</sup>.

---

<sup>454</sup> Pedro Santos et Joachim Mboyo désignent le même personnage

<sup>455</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 117

En outre,

les déplacements « effectifs » du personnage principal et, à sa suite, de l'action, se doublent de déplacements par la pensée qui font apparaître dans l'espace représenté du roman d'autres espaces évoqués qui s'emboîtent dans les premiers<sup>456</sup>.

Sur le plan terminologique, la notion même de point de vue est indissociable de l'espace dans la mesure où elle implique, de la part de l'instance narrative, une distance intellectuelle ou affective plus ou moins *proche* par rapport aux personnages ou aux faits. En effet,

le narrateur peut marcher au pas de ses personnages, mettant son présent de narration en coïncidence avec le sien, et acceptant ainsi ses limites et son ignorance, il peut au contraire se mouvoir en avant et en arrière, considérer le présent du point de vue des anticipations d'un passé remémoré ou comme le souvenir révolu d'un futur anticipé, etc.<sup>457</sup>

On a alors un « *narrateur adventice* », c'est-à-dire :

chargé [...] de déplacer constamment le point d'énonciation ; de faciliter ainsi la concurrence de deux appréciations divergentes de l'action du personnage : l'une procédant directement des paroles qui lui sont imputées, l'autre jetant sur ces paroles un discrédit systématique<sup>458</sup>.

Pour Florence Paravy, la notion de point de vue est :

empruntée au monde de la spatialité concrète, et [qui] peut être envisagée comme une forme de distance perceptive et mentale entre un centre (l'instance narrative), et un environnement (les objets du récit)<sup>459</sup>.

La diversité spatiale permet de faire fi des frontières pour ouvrir le récit à des espaces distincts et éloignés les uns des autres. Ainsi, par cette technique, *Un jour de grand soleil...* est construit sur une double multiplicité spatiale : nationale d'abord par les déplacements internes des personnages, internationale ensuite lorsque les faits racontés ou les personnages présentés mènent le récit jusqu'au Congo ou au Soudan, voire au-delà du continent africain avec le déploiement des Casques Bleus pour réprimer la rébellion au Congo. Cet espace visible et rationnel se double d'un autre, invisible et irrationnel auquel les personnages réfèrent souvent dans leurs rêves ou délires.

Par ailleurs, la diversité spatiale est incontournable dans l'univers du roman quel que soit le degré d'ouverture ou de fermeture de l'espace romanesque. En effet, la voix narrative se coule dans

<sup>456</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op.cit.*, p. 106

<sup>457</sup> Ricœur, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Coll. « L'ordre philosophique », 1984, p. 142

<sup>458</sup> Decottignies, Jean, *L'écriture de la fiction : situation idéologique du roman*, Paris, PUF, 1979, p. 123

<sup>459</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 77

plusieurs autres voix et « *cet entremêlement des voix, collectives et singulières, rend plus complexe la représentation de l'espace, car les filtres subjectifs se multiplient* »<sup>460</sup>. Et,

Même dans le cas où l'action d'un roman se déroule en vase clos, on peut rencontrer une ouverture introduite par le biais d'un espace imaginé. On trouve alors un ici et un ailleurs du roman. Ici, c'est le lieu précis où le romancier campe son personnage. Celui-ci ne se trouve pas seulement physiquement engagé dans la réalité d'un espace romanesque où se déroule son existence d'être de papier ; il rêve d'autres horizons, se revoit ou s' imagine dans d'autres circonstances. De là surgit un espace rapporté, un ailleurs qui se superpose au cadre de l'action<sup>461</sup>.

Pour suivre et présenter les faits en constant déplacement spatial et/ou temporel, le narrateur est amené lui aussi à adapter la narration aux voies *imposées* par ces déplacements. Il doit parcourir différents espaces et entraîner le lecteur avec lui :

Ces mouvements qui traversent les récits de part en part, et donnent l'impression d'une incessante agitation, d'une instabilité chronique, sont les symptômes d'une tension extrême, que les romans mettent en scène au sens plein du terme. L'espace représenté est un espace de crise, où les êtres se heurtent et se déchirent, tandis que l'univers lui-même est parcouru de violents soubresauts<sup>462</sup>.

Cette impression est accentuée par le fait qu'un même personnage peut parcourir dans tous les sens plusieurs espaces géographiques et temporels, avec comme conséquences la délocalisation de l'espace et la « *déchronologisation du récit* » :

La mobilité spatiale, le passage facile du passé dans le présent et vice versa, la projection dans l'avenir, le sabotage des repères chronologiques, tout participe à l'entreprise de brouillage de l'univers spatio-temporel<sup>463</sup>.

Dans ce cas, le statut du narrateur est loin d'être stable. Il est vrai que « *dans un récit de fiction, le narrateur peut être considéré comme le locuteur principal de la narration puisque c'est lui seul qui parle* »<sup>464</sup> et que les personnages sont :

des locuteurs secondaires dont les paroles sont rapportés au discours direct, ou bien simplement des énonciateurs dont les points de vue apparaissent par le biais du discours indirect, du discours indirect libre ou de la description de leurs actes de langage<sup>465</sup>

---

<sup>460</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 85

<sup>461</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 107

<sup>462</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 107

<sup>463</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, p. 109

<sup>464</sup> Marnette, Sophie, *Narrateur et point de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien, Editions scientifiques européennes, 1998, p. 23

<sup>465</sup> Marnette, Sophie, *op.cit.*

Certaines fois, il est tellement proche et impliqué dans l'histoire qu'il raconte que la médiation du récit est réduite au minimum. Ainsi en est-il dans le passage suivant où le narrateur rapporte la scène des tortures infligées aux nouveaux détenus du camp Maramba par les anciens pensionnaires :

Les détenus étaient des élus, des êtres de grâce. Ils allaient apprendre à dépasser les corps matériels et vains de plaisirs malsains, à l'intérieur de la société des profanes. Leurs corps devaient se dissoudre même dans une violence rendue à l'état pur. Il ne fallait donc pas tolérer qu'ils se croient la force de transgresser les lois de l'hospitalité du camp, de saccager les rites. S'ils ne résistaient avec un tel acharnement, la réaction devait être immédiate. Sinon, la machine se déginguierait et se bloquerait. Ce serait alors la destruction de l'esprit du camp Maramba, qui devait sa réputation et la confiance dont le gratifiaient les responsables, précisément à cause de l'efficacité de ce système. (*Le pacte de sang*, pp. 197-198)

Dans d'autres cas, il prend ses distances ou est obligé de les prendre si bien qu'il propose au lecteur plus la façon dont il voit les faits que les faits en eux-mêmes. Ainsi, pour décrire la scène de revanche d'un Baria sur son maître, le narrateur se comporte en observateur même si cette neutralité est parfois violée :

Ephrem Olani [...] s'était redressé sur les mains et a saisi la lanière. Il l'avait tirée vers lui en poussant un cri rauque. A la deuxième secousse, la masse du corps alourdi du Ghet'ta avait glissé de la monture et s'était effondré sur le sol. [...] Ephrem Olani avait pris des mottes du champ pour les enfoncer dans la bouche du Maître. Le Ras Taféla geignait plaintivement sans élever la voix. La honte suprême, l'ignominie à son comble. Ephrem Olani s'était emparé de la lanière du fouet. Il s'essouffait à ligoter les mains du Seigneur. Avec des gestes heurtés, il avait sauté sur la selle du cheval. (*Un jour de grand soleil...*, p. 26)

Le narrateur peut également donner la parole à un ou plusieurs personnages qui deviennent à leur tour narrateurs pour expliquer certains faits, relater certains événements les concernant ou non ou encore certaines situations vécues par eux-mêmes ou par d'autres personnages, ce qui ajoute à la crédibilité des faits racontés.

Même si le discours direct rapporte telles quelles les paroles prononcées par un personnage, il est souvent réduit à sa forme minimale, c'est-à-dire sans précision sur le locuteur et surtout lorsque aucun signe typographique ne marque le passage d'un locuteur à un autre ou d'une réplique à une autre, ce qui ne facilite pas le déchiffrement du jeu de rôles. C'est le cas au chapitre sept de la deuxième partie de *Un jour de grand soleil...* qui est au discours direct mais où on ne sait pas qui parle et à qui renvoient les «je, tu, elle, nous » dont il est question :

Tu devais te résigner, et tes espérances devaient te sauter au visage, uniquement parce que c'était toi qui les formulais. C'était vrai, tu avais vraiment de la peine. Tout d'un coup, une brèche s'était ouverte en toi, par où elle avait laissé une place d'absence. [...] Elle avait surgi sur un promontoire, et elle avait tout saccagé. Maintenant

elle n'était plus là. [...] Pourquoi t'avait-elle choisi, toi ? Pour te disperser dans le vent ? [...] O toi ! [...] Je t'avais rencontrée, toi. Dans une lumière éblouissante. Maintenant, je savais que je pouvais m'en aller. J'étais déjà mort avant la naissance du soleil. Comment pouvions-nous engendrer un fils qui te ressemblerait ? (pp. 282-285)

De même, lorsque le face à face des Zamatchs et des miliciens venus les réprimer tourne au drame, la colère des uns et des autres défie les règles de la prise de parole ; on ne sait pas par exemple qui parle dans le passage suivant :

Les cris ont éclaté. Des hurlements, des vociférations. Qui avait donné l'ordre de tirer ? Qui avait constitué le peloton d'exécution ? Mais elle avait tué des miliciens avec une arme à feu. Elle a braqué une mitraillette, elle a lâché une rafale. Elle a massacré les agents de l'ordre de la République [...]. Elle n'a même pas réussi à en atteindre un seul. Même pas une égratignure. Non, ils s'étaient écroulés de peur. Tous des couards. Et la légitime défense ? [...] Chef, tout cela s'est passé tellement vite. Nous n'avons pas eu le temps de réfléchir. Tellement vite ? Mais un militaire doit savoir maîtriser ses réflexes, dominer la vitesse. Avez-vous mesuré les conséquences ? Nous avons pensé... Nous avons imaginé que peut-être... Nous n'avons ordonné que de les disperser et non de tuer. Comment allez-vous vous expliquer au quartier général ? (*Un jour de grand soleil...*, pp. 340-341)

Dans le discours indirect, les paroles des personnages sont intégrées dans le discours du narrateur auquel elles sont subordonnées, donc dépendantes, ce qui ajoute à la confusion des deux types de discours :

Au lieu de se saisir des papiers présentés par Sadio, [l'agent] avança des mains agiles, et se mit à tâtonner le cou des deux côtés, juste par les bouts des index et des médus. Il finit par déclarer comme pour un dogme ésotérique, qu'il venait de constater des boules de ganglions aussi gros que des noyaux de pistaches. Et que pour ce cas, il fallait montrer dans l'ordre les certificats suivants dûment authentifiés : contre le choléra, le paludisme, la rage du lycaon, le tétanos, la variole lycanthropique, la coqueluche, la leucémie lymphocytaire. (*Le doyen Marri*, pp. 57-58)

Le discours indirect libre permet au narrateur de présenter les pensées des personnages en les prenant en charge dans son discours. L'avantage de ce procédé est qu'il conserve la fluidité du récit mais les voix du narrateur et du personnage sont tellement enchevêtrées qu'il est difficile de savoir précisément qui parle, comme l'illustre cet épisode du viol de Mianza par le Père Directeur :

25. Il l'avait appelé chez lui, un jour. Pour lui offrir des gâteaux [...]. Évidemment, il ne se doutait de rien. Comment aurait-il pu soupçonner ? Il se méfiait déjà du Père Directeur, depuis l'autre jour. Il ne pouvait quand même pas s'imaginer que partout cela sentait la poisse [...]. Mais pourquoi ferme-t-il la porte en tirant le verrou ? Pourquoi les rideaux épais ? [...] La main verruqueuse. Elle s'approche ! [...] Se prostituer ! (*La mort faite homme*, pp. 80-81)

L'usage du discours indirect libre est particulièrement récurrent dans *Yakouta*, probablement parce que cette jeune fille a été tellement traumatisée qu'« elle n'a jamais retrouvé la parole » et



que le narrateur est obligé de rendre compte de ce qui aurait été sa parole mais qui reste à l'état de pensée.

Elle le veut maintenant, cet enfant, muni de pattes velues et des griffes qui déchirent. Des canines pointues, des deux côtés du larynx. Il n'aurait pas de voix, mais des grognements de vieille hyène en pleine hystérie. Il ne parlerait que sur un signe de corneilles loin de la brousse incendiée. Yakouta pourrait le guider le long des sentiers qui bordent la rivière Kalamu. Tous deux, ils seraient bouleversés par le prodige. Ils se nourriraient de larves et de chenilles, et même de racines vénéneuses. Elle se parlera en elle-même. (p. 53)

Il convient toutefois de souligner le caractère purement théorique de ces distinctions puisque, dans la pratique, le récit glisse d'un type à un autre comme le prouve l'extrait suivant avec le discours direct et le discours indirect libre ou la suite du contrôle médical dans *Le doyen Marri* avec le discours indirect libre avant de poursuivre avec le discours direct :

Bientôt, il [Joachim Mboyo] amènerait Ginia. Ils allaient accomplir le pèlerinage sur des terres qu'il avait abandonnées dans les cendres du brasier. Il lui montrerait les villages incendiés, les fourmilières carbonisées qui avaient hanté ses rêves. Il lui dirait : « Ici, Ginia, nous allons reconstruire le village de mes pères et de tes pères à toi aussi ». (*Les étoiles écrasées*, pp. 19-20)

Sadio n'avait pas le temps pour discuter des endémies tropicales. Il rota bruyamment et posa sa question d'un ton assuré, calqué sur la voix de fausset de l'Oncle.

Combien faut-il pour obtenir ces fameux certificats ?

Se faire piquer d'abord, en ponction lombaire, et payer une taxe forfaitaire de mille francs [...]. (*Le doyen Marri*, p. 58)

Nous avons donc plusieurs instances narratives qui se télescopent, ce qui se matérialise par l'emploi de différents pronoms personnels sans qu'aucune transition ne soit aménagée :

Les miliciens ont traîné le corps de Zôra Lou Swegho par les aisselles, jusqu'au mur du fond. [...] Ils lui ont lié les bras avec une brutalité inouïe. Le peloton s'est disposé en face d'elle, l'arme brandie. [...] Zôra Lou, transpercée de part en part, s'est écroulée, frémissante. Khédamawit se débattait pour rejoindre le corps affaissé sur lui-même, tassé sur la déraison qui avait saisi les humains à l'aine. Ma souffrance qui éclatait. Mon amour ! Mon amour aimé ! [...] Adieu mon chéri. C'est mieux ainsi. Va rejoindre Sénami. Sénami Yemane. [...] Ma poitrine se soulevait, se rabattait. Ta tête s'inclinait. [...] Vous l'avez tuée. Les cris ont éclaté. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 339-340)

Le télescopage d'instances narratives se fait remarquer également à travers le recours à des sources d'information. Ainsi, pour « traduire l'énigme du manuscrit découvert entre les fentes des chevrons qui soutenaient le toit » qui était resté difficile à surmonter pour Khédamawit et lever le voile qui couvrait ses origines, non seulement le narrateur dévoile le texte laissé par le père de

Khédamawit, mais aussi il fait intervenir un autre personnage qui connaît l'histoire pour l'éclaircir. En effet, pour Khédamawit et Elsa, le texte comportait des « *passages toujours aussi obscurs, avec des graphismes complexes* » qui seront éclairés par les révélations de Mère Soraya, la mère d'Elsa lorsqu'elle leur livre le contenu du paquet qu'elle avait gardé chez elle et qui « *portait le nom de Khédamawit Yemane, ainsi que celui du Pope de Wikro* ». Après lui avoir fait lire ce texte qui s'étend sur dix-huit pages, « *Mère Soraya se tourna vers Khédamawit, et lui dit d'un ton de confidence* » :

– Mon enfant, écoute bien mes paroles, mets-les au fond de ton cœur. Tu as été longtemps à la recherche de ton Père. Mon Ras Taféla t'aurait peut-être tenu de Père. Mais celui qui a été emmené par les militaires, personne ne sait ce qu'il est devenu. [...] Ton Père était parti vers des territoires éloignés, du temps de la guerre du Kongo. Je suis la sœur de Getachew Regassa, l'ami de ton Père. Mon frère m'avait écrit, peu de temps avant sa mort, pour m'annoncer ta naissance. [...] Mère Soraya raconta la vie qu'ils avaient décidé, Ras Taféla et elle-même, d'imposer à leur Fils d'adoption. L'empereur avait donné l'ordre au Père de Khédamawit de rejoindre l'armée. Mais il avait refusé, et avait même opposé de la résistance aux miliciens venus lui annoncer sa mobilisation. [...] Il aurait sans doute péri avec les premières victimes de la répression qui s'en était suivie. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 154-155)

En d'autres termes, à la place d'un narrateur omniscient et omnipotent survient un autre narrateur plus proche de l'être humain ordinaire avec un savoir et un pouvoir plus ou moins limités. Il doit compter sur ses sens pour s'informer sur les faits et les personnages. Pour cela, il « *converse avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur* »<sup>466</sup>.

Par conséquent, et c'est ce qui constitue le propre du roman polyphonique et qui le différencie du roman monologique,

Cet entremêlement des voix, collectives et singulières, rend plus complexe la représentation de l'espace, car les filtres subjectifs se multiplient. Ce qui est dit de l'espace environnant varie en fonction de la place que prennent, dans l'énoncé, la voix du narrateur et celles des personnages<sup>467</sup>.

De même, comme nous l'avons montré dans le chapitre deux de la première partie, le narrateur peut être extra-diégétique, intradiégétique ou métadiégétique selon qu'il narre le récit premier ou les récits seconds ou récits enchâssés en étant personnage du récit premier. Par sa relation à l'histoire, il peut être homodiégétique ou hétérodiégétique. Dans les deux cas, sa position est toujours susceptible de changer ; elle n'est jamais définitive ou irréversible et la distance affective ou intellectuelle s'en trouve chaque fois modifiée. En effet,

<sup>466</sup> Ricœur, Paul, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Collection L'ordre philosophique, 1984, p. 145

<sup>467</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 85

si de nombreux textes choisissent la narration extra- et hétérodiégétique, ils n'en recèlent pas moins certains effets de modalisation ou de tonalisation. La distance n'est pas neutre : elle est déterminée par les liens subjectifs que la voix narrative entretient avec l'espace décrit et les personnages : appartenance ou non, sympathie ou répulsion, adhésion ou recul critique<sup>468</sup>.

Somme toute, face à un espace sans cesse en mouvement, un espace dont le degré de rupture ou d'ouverture est variable, la mobilité du narrateur est plus qu'une nécessité. Il n'y a jamais de rupture qui ne débouche sur une ouverture, comme celle-ci peut se transformer en celle-là. Cette instabilité gagne toutes les autres composantes : le personnage, l'action et le temps. En effet,

l'espace, qu'il soit représenté ou évoqué, se trouve [...] associé, voire intégré aux personnages, comme il l'est à l'action ou à l'écoulement du temps<sup>469</sup>.

---

<sup>468</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 80

<sup>469</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, p. 109

## CHAPITRE II : Le temps

Si le temps peut être compris dans le sens de la durée de l'histoire racontée ou comme le temps mis pour la raconter, il peut également être défini comme l'ensemble de plusieurs portions temporelles juxtaposées ou superposées. Quand on s'intéresse au récit et à la narration dans un roman, il est indispensable d'étudier les relations temporelles qui unissent les événements racontés. En effet,

Les événements entretiennent entre eux des relations temporelles. Ils sont chacun antérieur, simultané ou postérieur par rapport aux autres événements. Ces relations sont déterminées par la chronologie<sup>470</sup>

Comme pour l'espace, nous allons nous intéresser au temps externe et au temps interne. En effet,

Lorsque l'on envisage le temps dans la création romanesque il faut considérer à la fois le temps externe à l'œuvre, c'est-à-dire l'époque à laquelle vit, ou a vécu, le romancier d'une part, celle du lecteur de l'autre (sans oublier la période historique au cours de laquelle est censée se dérouler l'action), et le temps interne à l'œuvre : la durée de la fiction, la façon dont la narration en rend compte, le temps de la lecture<sup>471</sup>.

### II.1. Le temps externe

Par temps externe, nous entendons la période à laquelle est censée se dérouler l'histoire racontée dans les romans et l'époque contemporaine du romancier. Nous pensons que cette donnée extradiégétique peut se lire en filigrane dans les fictions qu'elle fait ou voit naître d'une part et que d'autre part elle permet de les situer dans le réel :

Les indications temporelles peuvent ancrer le texte dans le réel lorsqu'elles sont précises et correspondent à nos divisions, à notre calendrier ou à des événements historiques attestés<sup>472</sup>

---

<sup>470</sup> Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 4

<sup>471</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 122

<sup>472</sup> Reuter, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, p. 57

Dans un entretien qu'il a accordé à Bernard Magnier en 1989<sup>473</sup>, Pius Ngandu Nkashama affirme que tous ses romans parus à ce jour ont été écrits avant 1978 sauf *Pour les siècles des siècles* écrit en 1983 et publié en 1987. Autrement dit, cinq des neuf romans de notre corpus ont été rédigés avant 1978<sup>474</sup>, c'est-à-dire sous le régime du président Mobutu considéré comme « *l'une des dictatures les plus sanguinaires de l'histoire contemporaine* »<sup>475</sup> et marqué par une grande instabilité, en particulier les deux guerres du Shaba et leurs répressions sanglantes. Cette période se retrouve dans les neuf romans<sup>476</sup> auxquels elle donne leur tonalité, comme le fait remarquer l'auteur lui-même :

De notre temps, des coups de feu et des corps qui s'écroulent suffisaient pour nous démobiliser. La génération actuelle trouve dans ces violences des énergies nouvelles, comme si elles lui redonnaient force et courage pour affronter encore davantage l'absurde. Comment trouver des langages qui leur permettent encore d'imaginer autre chose que la haine, la répression, les supplices des tortionnaires, les brutalités policières ? Le destin des littératures ne peut nullement se séparer de cette force-là. Et les littératures ne se feront jamais dans un espace utopique, qui n'ait de matérialité dans des consciences historiques déterminées<sup>477</sup>.

Certaines dates historiques sont reprises dans les romans alors que des faits historiquement attestés en constituent la trame pour la plupart. Ainsi en est-il du 4 juin 1969 avec la répression sanglante des manifestations estudiantines dans *La mort faite homme*, du 11-12 mai 1990 dans *Yakouta* et *Le doyen Marri*, la deuxième guerre du Shaba dans *Les étoiles écrasées* et *Un jour de grand soleil...*, le « *complot de la Pentecôte* »<sup>478</sup> ou la mort mystérieuse de Mafema Gazeng<sup>479</sup> dans *Le pacte de sang*, ce qui n'empêche pas de retrouver l'allusion à l'un ou l'autre événement dans les autres romans. D'une manière générale, la situation politique, économique et socioculturelle du pays sous le régime Mobutu dont Riva esquisse les principaux aspects reste au cœur de tous les romans que nous étudions :

---

<sup>473</sup> « Document : entretien avec Bernard Magnier », in Nkashama, Pius Ngandu, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, pp.269-299

<sup>474</sup> L'année 1978 est marquée par la deuxième guerre du Shaba

<sup>475</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, p. 10

<sup>476</sup> Mobutu Sese Seko a dirigé la République Démocratique du Congo de 1965 à 1997

<sup>477</sup> « Document : entretien avec Bernard Magnier », in Nkashama, Pius Ngandu, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, pp.269-299, p. 284

<sup>478</sup> « 29 mai- 2 juin (1966) : après un procès sommaire, l'ancien premier ministre Evariste Kimba, est pendu publiquement avec trois de ses collaborateurs. Ce sont les pendaisons de la Pentecôte. Des mesures d'intimidation sont prises par le nouveau dictateur pour réprimer les responsables de l'ancien régime ». Nkashama, Pius Ngandu, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, p. 58

<sup>479</sup> Marzeng, ministre de l'intérieur dont on célèbre les funérailles dans le roman, serait l'anagramme de Mafema Gazeng, ancien ministre de l'éducation nationale mort dans des conditions suspectes (Kalonji, M.T. Zezeze, *op. cit.*)

Les années 1980 s'ouvrent à l'enseigne de l'autoritarisme grandissant dans un Congo [...] laminé d'un côté par une crise économique sans précédent, par l'accroissement de l'efficacité des appareils de police et des services secrets, par une baisse du niveau de scolarisation des jeunes (attirés par l'usage des nouvelles drogues et surtout du chanvre indien, dit bangi), et de l'autre, par la floraison de nouveaux riches, par la démission des cadres, par la prolifération des sectes et syncrétismes religieux [...]<sup>480</sup>.

Ainsi, écrit Ngandu Nkashama,

Malgré toutes les précautions, des grèves éclataient dans les services administratifs, dans les bureaux de poste toujours encombrés, dans les cagibis irrespirables des Services de douanes. Les fonctionnaires des ministères et des municipalités en étaient encore épargnés. Mais les responsables redoutaient cette contagion, qui risquait de paralyser tout le pays, de précipiter l'agitation et le chaos. Les syndicats eux-mêmes s'avouaient pris de court, comme dépassés par les événements. (*Le pacte de sang*, p. 162)

Les mineurs se rassemblent dans la salle de pointage. Ils se débarrassent de leurs combinaisons, des bottes, des casques et des ceintures lumineuses [...]. Des orateurs improvisés montent sur des estrades. Ils crient dans des microphones et des porte-voix qui ne fonctionnent pas, mais qui leur confèrent le prestige de ceux qui disposent enfin de la parole libre [...]. L(es) enseignants, eux, sont en grève depuis un mois. Personne ne semble s'en émouvoir. « La cinquième roue du véhicule » avait lancé la direction de la société. Mais les mines ? Le monstre tentaculaire de l'industrie minière qui a opprimé des générations entières de mineurs est terrassée de panique. Les ouvriers ne craindraient plus ses griffes qui déchirent, ni ses dents de goinfre, écumant de rage folle sur leurs cauchemars de pauvres terrorisés. (*Les étoiles écrasées*, pp. 111-112)

Tout avait commencé par des foula-foula<sup>481</sup> et des bus réquisitionnés, que les Étudiants débusquaient le long des artères principales, et qu'ils mobilisaient pour le transport de la population. Gratuitement. Les prix avaient grimpé vertigineusement en quelques semaines, multipliés par dix mille, par cent mille. Les pauvres indigents aux salaires minables et intermittents n'arrivaient plus à s'en sortir. La misère de tout un peuple sacrifié. Le prix d'un déplacement normal excédait le traitement d'un mois de travail. Les ouvriers accomplissaient parfois des trajets de trente kilomètres à pied [...]. Ce n'était plus la souffrance, mais un esclavage camouflé, qui réduisait les humains à l'état de simulacres, en corrodant les esprits, petitement, cruellement. Tout autour du Campus, des milices sanguinaires patrouillaient et assommaient les meneurs. La délation avait élu domicile à la périphérie de la cité et les délibérations tardaient toujours à venir. (*Le doyen Marri*, p. 171)

Certains événements ont tellement marqué l'auteur qu'ils font partie de ses préoccupations à la fois en tant qu'être humain sensible à la douleur et en tant qu'écrivain :

Après le meurtre de mes camarades le 4 juin 1969, je ne pensais qu'à une chose : crier tellement fort, pour que cela ne se reproduise plus jamais. Lorsque je sortais des cachots sinistres du C.N.D<sup>482</sup> Lubumbashi, je n'avais

<sup>480</sup> Riva, Silvia, *op. cit.*, p. 218

<sup>481</sup> Camions de transport des personnes et des marchandises

<sup>482</sup> Centre National de Documentation

qu'une seule idée en tête : hurler tellement haut pour que, plus jamais, un homme de mon entourage et de mon milieu, un homme de mon innocence ne connaisse ces endroits d'ignominie et de honte suprême [...]. Dans mon exil, mon désir unique est de pousser des cris tellement démentiels, pour que plus jamais les jeunes intellectuels de mon entourage ne soient assujettis à de telles compromissions<sup>483</sup>.

Cette même détermination anime ses personnages. C'est le cas de Joachim Mboyo qui décide de laisser derrière lui sa carrière de footballeur célèbre pour s'engager dans la libération de son pays ou des élèves et étudiants qui s'engagent dans la Zametchia :

Il va se battre, pour que plus jamais le peuple de son pays ne connaisse le désarroi qui l'assaille, qui l'étreint à la douleur. Il va conjurer la solitude qui fait remonter, avec la bile et les sucs pancréatiques, une amertume plus mortelle que des belladones vénéneuses. (*Les étoiles écrasées*, p. 46)

Ils allaient se saisir de l'étincelle afin de propager le feu aux broussailles. Ils déclamaient : Che Guevara. Ils proclamaient : Lumumba, Uhuru ! La liberté pour les Peuples dans le vaste continent. Ils avaient renversé la domination et la malfeasance. Plus rien ne pouvait les arrêter. Ils s'étaient jurés d'arracher les enfants à la peur, à la faim. (*Un jour de grand soleil...*, p. 170)

D'autre part, comme nous en avons déjà parlé, c'est une période qui voit naître des mouvements religieux à caractère messianique et visionnaire où se réfugient la plupart des opprimés qui y voient désormais la seule voie de salut :

Les temps qui s'annoncent sont ceux des visionnaires, et ils peuvent se traduire en prophétismes ainsi qu'ils ont été pratiqués à travers tout le pays par la multiplication des églises nouvelles<sup>484</sup>.

Ce qui retient tellement l'attention, c'est que, comme le souligne encore Nkashama, les messianismes ne sont pas ici des phénomènes extradiégétiques. Ils se déploient concrètement dans le récit fictionnel, et ils aménagent eux-mêmes l'espace de l'imaginaire<sup>485</sup>.

Ainsi en est-il du groupe des « *Anges du Seigneur* » qui se considèrent comme « *la seule Église de Foi et de Fidélité à la promesse de Yezu Messiah* ». Ils se considèrent aussi comme des prophètes envoyés pour sauver le peuple :

Par nous, le message du salut a été annoncé à ceux qui croupissaient dans les chaînes du Démon, ceux qui gémissaient dans la servitude de Satan. Les incroyants nous appellent improprement, les Anges Exterminateurs. Mais, nous n'exterminons personne. Les adultères, les voleurs, les bêtes lubriques, les hypocrites, les hommes du péché et de la chair s'extermineront tout seuls. Car ils ne suivent pas le chemin de la Liberté. Le jour du feu, le

<sup>483</sup> « Document : entretien avec Bernard Magnier », in Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, pp.269-299, p. 298

<sup>484</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, p. 25

<sup>485</sup> *Ibid.*

jour de l'incendie, de l'orage de foudre et de soufre, ils se jetteront tout seuls dans la fournaise. (*Le pacte de sang*, pp. 150-151)

Dans *Un jour de grand soleil...*, l'« armée de libération » est dirigée par le « Saint Prêtre Johanès » qui est, pour les combattants rassemblés autour de lui, le messie envoyé pour sauver le peuple de l'oppression. Pour les Zamatchs, il fallait fonder une église qui ne soit plus du côté des puissants, l'un des grands reproches qu'ils font au Pape et à son église :

Le Saint Prêtre Johanès va nous conduire vers une société de justice et d'égalité. Il rétablira le Peuple du Tigray dans la Terre promise. Tu sais d'où il vient ? De très loin. De l'autre côté des mers. Il nous a été envoyé : il est l'Élu, le Prophète des Saintes Écritures C'est lui qui accomplira le Pacte conclu avec le Peuple saint. (p. 64)

Il est impossible de penser que vous vivez avec les Anges et les Saints du ciel, et que malgré ce caractère auguste, vous puissiez corroborer un ordre de choses si ignoble par ses mensonges et sa fausseté. Je sais que les Églises ont toujours été du côté des puissants, des envahisseurs et des usurpateurs. Plus près des trônes des tyrans que des bicoques des pauvres. « Heureux les pauvres », Abâté<sup>486</sup>. A partir de maintenant, nous allons fonder l'Église des pauvres. La plus grande et la plus importante de toute l'histoire de l'Esprit de l'homme. L'assemblée spirituelle des « damnés de la terre ». Une religion nouvelle des démunis et des opprimés. Notre Évangile n'aura pas que la loi de l'amour : « aimez-vous les uns les autres ». Mais également celle de la perfection [...]. (pp. 273-274)

## II.2. Le temps interne

Le temps interne peut être envisagé en termes de durée de l'histoire racontée mesurable en siècles, en années, en jours, en heures... C'est le « *temps de la fiction* » ou le « *temps raconté* » :

Le temps de la fiction, ou temps raconté, représente la durée du déroulement de l'action. Facteur déterminant, il permet à la fois la transformation des situations narratives et des personnages qui leur procurent un soutien figuratif<sup>487</sup>.

---

<sup>486</sup> « Terme affectueux donné au « Père de famille » (le *pater familias*), à la fois le Père et le Seigneur. [...] Il marque une affection particulière. » *Un jour de grand soleil...*, p.439

<sup>487</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 125



Pour les personnages, la durée de l'histoire n'est pas réductible à la mesure habituelle du temps, « *le temps des physiciens conventionnellement solidifié et mesuré grâce aux horloges* »<sup>488</sup>. C'est plutôt un « *temps psychologique qui varie selon chacun, suivant les circonstances, au gré des consciences* »<sup>489</sup>. Ainsi, le récit dans *Le pacte de sang* porte sur moins de quarante-huit heures – deux nuits et une journée – mais les souffrances endurées ou infligées sont incommensurables :

Ce n'était pourtant rien, par rapport aux violences endurées du côté de Pompelele, dans d'autres temps. A quatorze ans, et une vie déjà atroce ! Le temps s'allongeait, se dilatait indéfiniment. Ils attendaient toujours, s'observant du coin de l'œil, dans ce bureau feutré qui sentait la poisse, la peur, l'abomination. Comment retenir alors tant de souvenirs qui se bousculent dans le ventre, qui s'irradient avec un goût amer, emplissant toute la bouche ? Depuis l'annonce de la mort de Marzeng, Mambeti s'était senti revenir à cette mémoire qui dépasse les temps. (*Le pacte de sang*, pp. 95-96)

Pour Mianza, les quinze ans de sa peine sont incalculables :

Quinze ans, Mianza ce n'est pas l'espace d'un cillement. Ce sont des années entières ! Et chaque année, trois cent soixante jours et chaque jour, vingt-quatre heures. Des heures inlassables. Et chaque heure, vingt-quatre fois vingt-quatre douleurs. Et chaque douleur, d'innombrables années, qui pourra les compter ? (*La mort faite homme*, pp. 173-174)

Qui pourra mesurer les douleurs de Mianza ? C'est vingt-quatre fois vingt-quatre douleurs fois vingt-quatre fois trois cent soixante fois quinze années ! Mathématiquement, c'est possible. Mais peut-on chiffrer ne fût-ce qu'une douleur ?

Le temps interne, c'est aussi le « *temps de la narration (temps racontant) chargé de rendre compte du déroulement de l'histoire* »<sup>490</sup>. Ici, il est question de l'agencement des événements dans le roman. En effet, les événements entretiennent toujours des relations temporelles et se situent antérieurement, simultanément ou postérieurement les uns par rapport aux autres. Même dans le cas d'événements simultanés, il faut adopter un ordre successif pour en rendre compte. C'est pourquoi il convient de confronter l'ordre temporel des faits racontés et l'ordre de leur mise en récit car :

étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire [...] <sup>491</sup>.

Il apparaît d'emblée qu'une situation de parfaite concordance entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre de leur disposition dans le récit ou

<sup>488</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 122

<sup>489</sup> *Ibid.*

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 129

<sup>491</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, pp. 78-79

d'« *homologie entre les deux séries* »<sup>492</sup> relève de l'hypothétique, parce que le romancier peut commencer son récit par le commencement, la fin ou le milieu ou par n'importe quel moment des événements qu'il représente. Il est « *libre de jongler avec l'ordre des événements et d'en bouleverser la chronologie* »<sup>493</sup>. Ainsi, *Le pacte de sang* s'ouvre sur le début du « *Matanga de Marzeng* » et ce n'est que dans les dernières pages qu'il revient sur les causes de sa mort non sans avoir fait plusieurs autres détours. *Des mangroves en terre haute* débute par « *le début du voyage* » de retour de Ayoub « *l'enfant prodigue* » mais il revient sur le voyage aller.

Même dans les romans dont le début correspond à celui de la fiction<sup>494</sup>, les retours en arrière ne manquent pas même s'il s'agit dans certains cas d'une analepse externe, c'est-à-dire un récit qui « *porte sur un épisode [...] antérieur au point de départ temporel du récit premier* »<sup>495</sup>. Ainsi, même si *La malédiction* est un « *roman chronologique* » (« *Le Moyen Age* », « *Les temps modernes* », « *L'époque contemporaine* », « *La fin des temps* »), la deuxième partie revient, par le biais des quatre vieillards qui se « *remémorent leurs tristes souvenirs* », sur la période précédente. De même, le début du roman *Le fils de la tribu* (*Le premier jour : arrivée du train*) correspond effectivement au début du voyage de Muanza :

Le train continue à serpenter au milieu des buissons qui se lancent hardiment vers le ciel, à la conquête des nuages, avec ce geste tragique des massacreurs. Le long voyage vers la fin du monde se prolonge interminablement. (p. 10)

Mais quelques pages plus loin, il revient sur des événements antérieurs :

C'est alors qu'il se rend compte, tristement, douloureusement, qu'il ne se connaît pas. Il voudrait sourire, majestueux et grand. Savourer cette minute solennelle, prolonger sa paix. [...] Mais non, une partie importante de lui-même est restée quelque part, au loin. Où exactement ? Sous les palmiers ? Derrière les ombres de la nuit ? Pourquoi ne peut-il pas évoquer ses souvenirs ? Pourquoi ne peut-il dominer ces frémissements en lui ? (pp. 17-18)

De même, le début de la narration dans *Le doyen Marri* coïncide avec le début du voyage de Sadio Mobali et de l'Oncle (« *Le chemin semblait interminable et il montait sans savoir où il allait s'arrêter* »), mais par la suite le roman revient en arrière notamment dans le passage suivant pour expliquer les raisons de ce voyage :

---

<sup>492</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*

<sup>493</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, pp. 32-33

<sup>494</sup> *La malédiction, Le fils de la tribu, La mort faite homme, Les étoiles écrasées, Un jour de grand soleil..., Le doyen marri, Yakouta*

<sup>495</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 90

Sadio lui, s'était attaché à la Tante Toba-Toba. Devenu adulte, il n'arrêtait pas de se glisser à l'intérieur de sa case, de se faire porter sur les genoux, de s'agripper à la mamelle flétrie de ses deux mains [...]. Il avait alors promis imprudemment à la Tante qu'il se ferait médecin pour la guérir de son mal, et que plus rien ne pouvait le détourner de sa détermination. L'Oncle avait aussitôt réuni le Conseil des Anciens. Maintenant, Sadio Mobali se demandait encore si sa décision avait été bien sage, puisque Tante Toba-Toba avait été ensevelie à l'extrémité d'un large champ de bambous. (p. 18)

Il y a un bouleversement du temps de la narration et ceci pour cause. En effet,

On ne trouve l'ordre temporel à l'état purement chronologique que dans la vie réelle et dans les constats qui en dressent le relevé : études historiques, chroniques judiciaires, biographies, journaux intimes, etc. un romancier perturbe l'ordre purement événementiel par des digressions, des inversions, des anticipations [...] <sup>496</sup>.

Ce sont ces discordances que Genette appelle « *anachronies* ». Pour lui, ce terme désigne plusieurs formes de discordances entre les deux ordres temporels. En effet, écrit-il,

une anachronie peut se porter, dans le passé ou dans l'avenir, plus ou moins loin du moment « présent », c'est-à-dire du moment de l'histoire où le récit s'est interrompu pour lui faire place : nous appellerons portée cette distance temporelle. Elle peut aussi couvrir elle-même une durée d'histoire plus ou moins longue : c'est ce que nous appellerons amplitude <sup>497</sup>.

Nous nous intéressons ici à « *deux grandes classes d'anachronies* » <sup>498</sup> pour leur fréquence dans les romans de notre corpus. Il s'agit de l'*analepse* ou l'*anachronie par rétrospection* <sup>499</sup>, c'est-à-dire « *l'évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve* » <sup>500</sup> et de la *prolepse* ou l'*anachronie par anticipation* <sup>501</sup> qui désigne « *toute manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur* » <sup>502</sup>. Nous entendons par analepse les flash-back ou retours en arrière. Prolepse désigne les anticipations ou les projections, c'est-à-dire « *les projets et suppositions des acteurs, dont la réalisation future est douteuse* » <sup>503</sup>.

Ces manœuvres sont inéluctables dans la mesure où même entre deux événements simultanés, il faut raconter l'un quitte à revenir sur l'autre plus tard. Qui plus est,

<sup>496</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 98

<sup>497</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 89

<sup>498</sup> *Ibid.*

<sup>499</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*

<sup>500</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 82

<sup>501</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*

<sup>502</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 82

<sup>503</sup> Lintvelt, Jaap, *op. cit.*, p. 53

tout personnage nouveau [...] amène des explications sur son passé, un retour en arrière, et bientôt ce qui sera essentiel pour comprendre le récit, ce ne sera pas seulement le passé de tel ou tel, mais ce que les autres en connaissent ou ignorent à tel moment [...] <sup>504</sup>.

Ainsi, le lecteur ignore tout de Paola jusqu'à ce qu'il l'apprenne à l'occasion du voyage de Joachim Mboyo sur le vol en provenance de Munich alors qu'il l'avait rencontrée au début du roman quand il était encore en Belgique :

Il pense longuement à Paola. Une image lointaine qu'il cherche à chasser de sa mémoire. Il revoit avec douleur la robe de mariée à sa tringle, la couronne des roses blanches et de lilas, les bas immaculés. Son fiancé avait disparu la veille de leur mariage, et Paola avait gardé avec amertume ces vestiges d'un veuvage mal accompli. Elle les a piétinés dans une rage folle, ce soir d'un hiver transi, après la première nuit passée dans l'appartement du nommé Sadiki. Pour la première fois, Paola avait affronté son souvenir douloureux. (*Les étoiles écrasées*, pp. 45-46)

À ces retours en arrière, il faut ajouter tous les regards en avant que sont les projets, les possibilités ou les rêves. En effet, même si plus loin, il « *sent sa joie s'en aller devant ces ravages* » et que le combat n'est pas encore gagné, Joachim Mboyo devenu Pedro Santos ne peut s'empêcher de penser à un avenir radieux :

Il veut lui aussi que les jeunes gens impriment dans leur mémoire le souvenir de ces journées merveilleuses. Ils raconteront à leurs enfants, aux enfants de leurs enfants, ce qu'ils vivent en ce moment, avec les larmes aux yeux [...]. Ils exulteront en se narrant des histoires différentes de celles qui avaient meurtri les cœurs de leurs pères, humiliés par des pouvoirs absurdes [...]. Ces moments célébreront leur victoire sur la souffrance, la défaite. (*Les étoiles écrasées*, p. 165)

Les projets côtoient le présent et les retours en arrière également dans *Yakouta* :

Quand il [l'enfant] devra naître, il sera devenu une boule d'épines couverte de piquants d'hérissou [...]. Puis, il se transformera en une bête qui lance des flammes de la foudre. Il dévorera les escadrons de la mort, avec leurs hiboux, leurs gardes présidentielles [...], leurs milices de mercenaires [...]. Alors seulement, Yakouta connaîtra la paix. (pp. 61-62)

Ces discordances narratives tiennent au fait que pour le narrateur :

il s'agit moins de raconter une histoire [...] que de donner au lecteur accès à un contenu mental, une conscience se saisissant elle-même dans l'écoulement immédiat de ses pensées, de ses fantasmes, de ses projets. <sup>505</sup>

d'où les nombreuses digressions et la multiplication des histoires. Ainsi, en rupture totale avec la mort de Marzeng dont il est question dans le premier chapitre, le deuxième s'ouvre avec un nouveau personnage et une nouvelle histoire. En effet, les déplacements de Josiane afin de retrouver

<sup>504</sup> Butor, Michel, *op. cit.*, p. 113

<sup>505</sup> Raimond, Michel, *op. cit.*, p. 125

son amie Sanga la replongent, et le lecteur avec elle, dans le passé de ces jeunes femmes d'abord dans la Congrégation des Sœurs du Saint-Sang en tant que religieuses, ensuite chez la sorcière Mama Lomalisa qui avait dirigé les rites de leur pacte comme pour prouver que Sanga n'avait aucune raison de disparaître sans laisser de traces mais que par contre elle avait été enlevée :

Cette nuit, Josiane semble émerger d'un long cauchemar. Sanga n'est pas rentrée, cela fait déjà trois jours [...]. Elle devait se rendre à l'évidence, Sanga avait été enlevée. La certitude de cet enlèvement lui plantait comme une épine douloureuse dans le cœur. Car Sanga ne s'était jamais permis de disparaître ainsi [...]. Car elles s'étaient jurées. Oui, elles s'étaient bien jurées. Le serment en réalité, allait au-delà du simple rite. Josiane revoit Mama Lomalisa, la longue femme émaciée, couleur de cendre, toute effrayante dans l'obscurité du marché central. (*Le pacte de sang*, p. 23)

Pour la majorité des personnages, le présent se révèle le plus souvent comme le moment le moins propice à l'épanouissement individuel et à un comportement plus raisonné pour une chronologie rigoureuse des événements. C'est le cas du jeune homme devenu amnésique dans sa fuite :

Aucun de ses efforts ne réussit à déchirer le voile qui l'enveloppe, à percer sa nuit intérieure, à lui révéler son moi perdu dans les ténèbres denses de la dernière nuit [...]. Il se rappelle ; mais tellement vaguement, qu'il n'a fait que marcher depuis longtemps, depuis très longtemps. Que depuis qu'il existe au monde, il ne fait que marcher. (*Le fils de la tribu*, pp. 20-21)

Par ailleurs, qu'est-ce que la chronologie pour une conscience éclatée, un individu dont le seul objectif est d'échapper au présent, à la solitude et à la mort ? C'est pourquoi les souvenirs, les rêves, les fantasmes et la réalité se côtoient souvent et se confondent parfois :

Il ne me reste plus qu'à sombrer dans mes ignominies. A couler, comme l'eau des torrents, le long des écluses mal empierrées. A suivre les traînées visqueuses du goudron, sur l'asphalte de mes regards...Et cette tarte de résine, crevée au milieu du visage de la nuit. J'ai laissé mon corps se balloter, au rythme d'une chanson de mon enfance. Discrètement. Silencieusement. (*La mort faite homme*, p. 62)

Sur le plan narratif, ces brisures temporelles ne manquent pas d'intérêt. En effet, elles font écho à la structure narrative d'ensemble dans la mesure où « *toute anachronie constitue par rapport au récit dans lequel elle s'insère – sur lequel elle se greffe – un récit temporellement second, subordonné au premier* »<sup>506</sup> dans une structure d'emboîtement. Or, « *tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit* »<sup>507</sup> et nous avons déjà montré que plusieurs récits secondaires traversent les

<sup>506</sup> Genette, Gérard, *Figures III*, p. 90

<sup>507</sup> *Ibid.*, p. 238

romans que nous étudions et que plusieurs instances narratives se télescopent. Il y a donc un décalage temporel entre les deux niveaux.

En outre,

en exploitant avec habileté les brisures chronologiques entre le temps de la narration et celui de la fiction, l'auteur fournit les détails nécessaires à la bonne compréhension d'une situation exposée comme présente, éveille l'intérêt du lecteur qui veut connaître la suite, brise une cohérence trop stricte dans l'enchaînement des circonstances et donne enfin une épaisseur temporelle au roman qu'une trop grande linéarité risquerait de faire basculer dans la monotonie<sup>508</sup>.

Ainsi, les différentes séquences temporelles apparemment sans rapport au début dans *Le pacte de sang* finissent par se recouper et se retrouver en un même endroit, le Centre neuropsychiatrique : Sanga a été enlevée par les « *Seigneurs de la forêt* » et est enfermée dans l'asile avec d'autres filles destinées à un « *trafic odieux* » d'organes. Ce sont les mêmes hommes qui ont assassiné Marzeng dont ils procèdent à « *la manducation rituelle et mythique du cœur* » non loin du Centre où ils font interner beaucoup de détenus politiques en les faisant passer pour des malades mentaux. C'est aussi pourquoi les « *Mista*<sup>509</sup> du village *Kolamoyi* »<sup>510</sup> vont tuer les « *Seigneurs de la forêt* » présents aux cérémonies rituelles et que la secte des Anges exterminateurs qui ont célébré Sadi Azrayila en héros pour avoir renversé le cercueil de Marzeng vont mettre le feu à l'asile, ce qui explique enfin la déception de Djogo, le chef des services secrets, en le voyant brûler « *mes filles, mes os !* ».

Par ailleurs,

la multiplication de la perspective temporelle et la juxtaposition de ces différents temps dans le même espace romanesque rend davantage perceptible la rupture avec la perspective millénariste dans les différentes démarches scripturaires qui fonctionnent à travers les jeux de la démaîtrise et de la déconstruction<sup>511</sup>.

Cette narration morcelée et tortueuse ou en forme de puzzle est mieux définie dans les dernières phrases de *La mort faite homme* :

Le roman s'est terminé. Des phrases assonancées, montées comme des puzzles. Des sentiers tortueux, entrelacés en dédales sur les nervures de mes doigts. [...] Je ne verrai plus d'autre radiographie, que celle de mes obsessions. Mes fantasmes qui battent désespérément. Qui se figent, dans mes prunelles abruties. (pp. 219-220)

Les anachronies nous intéressent ici par l'exploitation particulière et récurrente qu'en font les romans de notre corpus. En effet, plusieurs segments temporels plus ou moins éloignés les uns des

<sup>508</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 133

<sup>509</sup> Formule d'appellation (déformation de l'anglais « mister »)

<sup>510</sup> Une bande de jeunes gens et jeunes filles de quinze à vingt ans qui forme une milice placée sous la responsabilité de Mambeti et soumise à l'autorité des hommes du pouvoir.

<sup>511</sup> Paré, Joseph, *op. cit.*, p. 14

autres peuvent se retrouver dans un même passage sans que rien n'indique le passage de l'un à l'autre. Le passé est constamment remémoré. Ainsi, le jour de son mariage avec Elizabet Adâné, Khédamawit Yemane voit dans cet engagement un autre, celui qui le lie à sa mère qu'il n'a pas connue. C'est toute la signification du lapsus dans l'extrait qui suit :

Il se délecta de cette joie exaltante, comme s'il se retrempait dans les eaux matricielles. Il retrouvait la Femme et la Mère. Un goût mémorable venu des terres d'argile sédimentée, érodée, qui l'avait nourri et revivifié. Des images tournoyaient autour de lui. Toutes, elles gravitaient au travers du visage d'Elizabet Adâné. Khédamawit confondait ce visage tendu sous ses yeux avec un autre qui évoluait dans le flou de sa mémoire utérine, d'avant le temps de la naissance. Des boulets qui broyaient dans un nuage de poussière et de fumée âcre. Au milieu des hurlements sauvages des Affreux. Cet autre visage était encore vague, mais il luisait d'une grande pureté. Il se sentait murmurer.

– Oui, je t'accepte toi, Mâh. Ma Mère. Car c'est toi qui m'as engendré. Et il but le vin de son destin. La joie afflua dans son cœur. (*Un jour de grand soleil...*, p. 148)

Dans le passage suivant, le narrateur rapporte un rêve de Mianza où celui-ci se voit sortir de sa situation de prisonnier mais en même temps se revoit dans les rues au cours des manifestations avant son emprisonnement :

33. Il connut une nuit tourmentée de prodiges. Tantôt, il pouvait se lever du sol, flotter dans les airs [...]. Mais toute cette faculté de lévitation ne lui servit à rien, lorsqu'un troupeau d'éléphants vint le pourchasser. Ils pointaient du canon de leurs fusils mitrailleurs [...]. Autour du rond-point, sur le boulevard de la victoire. Une victoire ensanglantée. Les fils des hommes, les enfants des humains, transformés en bêtes d'abattoirs. (*La mort faite homme*, pp. 97-100)

Plusieurs événements se bousculent également dans la tête de Yakouta et bousculent surtout le présent :

Yakouta, à la recherche des ossements qui ne seront pas encore réduits en poussière, et des ombres qui souffrent d'insomnie. Des jeunes écoliers avaient été massacrés à l'aube. Les cohortes des militaires avaient broyé leurs corps sous les chenilles des véhicules. Ils les avaient immergés dans la boue des mares stannifères. Miséricorde. Où sont passées les voix que tout le monde sait entendre, lorsqu'elles proviennent de l'autre côté de la nuit ? Des voix ? Des murmures ? (*Yakouta*, p. 64)

La notion de point de vue est aussi liée au temps car :

la distance constitue un critère déterminant de toute situation de communication, qui influe à la fois sur la nature temporelle de la communication (immédiate ou différée), sur le choix du code et du canal, et sur les « bruits » possibles<sup>512</sup>.

<sup>512</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, pp. 78-79

Or, nous avons déjà montré que le point de vue est très variable. Il en va de même pour le temps. Autrement dit,

la pluralité des personnages-narrateurs n'implique pas seulement une multiplicité de voix, mais indique avec plus de pertinence la dilatation formelle du temps du récit.<sup>513</sup>

Ainsi, plusieurs récits se trouvent greffés sur le récit premier alors qu'ils ne se situent pas sur le même axe temporel que lui, ce qui fait toute la complexité du temps de la fiction. Une telle situation semble incontournable :

Chaque fois que nous quittons une nappe de récit pour une autre, le « fil » est rompu. Toute narration se propose à nous comme un rythme de pleins et de vides, car non seulement il est impossible de raconter tous les événements, mais à l'intérieur d'une séquence de donner toute la suite des faits. Nous ne vivons le temps comme continuité qu'à certains moments. De temps en temps le récit procèdera par flux, mais entre ces îlots de flux, nous ferons presque sans nous en douter d'énormes sauts<sup>514</sup>.

Pour les personnages, l'environnement temporel *réel* est à l'origine d'un déploiement de plusieurs autres portions temporelles juxtaposées ou superposées. En effet, la plupart des personnages se sentent à l'étroit et,

face à un présent qui n'offre aucune perspective heureuse, l'euchronie devient la voie permettant de sortir de ce présent pour penser une société où l'individu puisse vivre en harmonie avec lui-même et sa communauté<sup>515</sup>.

Ils se réfugient alors dans des moments heureux, qu'ils soient fictifs ou réels même si pour certains le présent est tellement dur qu'il les rend amnésiques, comme c'est le cas pour Muanza :

Aucun cri ne viendra le troubler dans sa rêverie. Il essaie en vain de solliciter en lui le murmure, un chuchotement. Il ne rencontre qu'une boue compacte, gluante, un sable mouvant. La boue des marais. Les marais de sa conscience. Aucun de ses efforts ne réussit à déchirer le voile qui l'enveloppe, à percer sa nuit intérieure, à lui révéler son moi perdu dans les ténèbres denses de la dernière nuit. (*Le fils de la tribu*, p. 20)

Ceci est particulièrement vrai pour les personnages enfermés parce que le présent est invivable et sans issue. Dans ce cas, fuir le présent en se projetant dans le futur ou en se replongeant dans le passé ou en faisant les deux à la fois ou alternativement devient la seule voie de salut. Au « *temps figé* » de la prison s'ajoute « *le temps dynamique des analepses qui conduisent le récit hors de prison et reconstruisent a posteriori tout le passé du détenu* »<sup>516</sup> :

<sup>513</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, p. 36

<sup>514</sup> Butor, Michel, *op. cit.*, p. 116

<sup>515</sup> Paré, Joseph, *op. cit.*, p. 81

<sup>516</sup> Paravy, Florence, « Espace carcéral, espace littéraire », in Vion-Dury, Juliette, Grassin, Jean-Marie, Westphal, Bertrand, (dir.), *op. cit.*, pp.149-155, p. 150



Je laisse affleurer à mon encéphale affolé tous ces souvenirs, tous ces désirs qui ne m'appartiennent pas. Souvenirs ou rêves ? Je ne sais plus à quel monde ils s'accordent. C'est cela, ma servitude pénale principale. Abolition de toute ma conscience. (*La mort faite homme*, p. 126)

Cependant, le désir de fuir le présent n'épargne pas les autres personnages même s'ils sont relativement moins enfermés, parce que pour eux aussi ce dernier ne procure pas le bonheur. Ainsi, la fuite dans l'espace se double de la fuite du temps présent pour Muanza :

Il est seul maintenant. Seul avec lui-même ; un « lui-même » qu'il ne connaît, et qu'il ne cherche même pas à connaître. Il se retourne d'un seul mouvement, et s'enfonce résolument dans la brousse. Dans la pestilence de son existence nébuleuse. (*Le fils de la tribu*, p. 19)

C'est aussi le cas de Josiane qui continue de parler à Sanga et à son enfant alors qu'ils sont déjà morts et de « *chanter le cantique de la promesse et du pacte de sang* ». Le présent douloureux laisse la place à un avenir radieux :

Sanga, tu vois ! [...] Voilà maintenant, nous allons marcher sur les eaux, traverser tout l'océan. Et de l'autre côté... [...] Des étoiles. Des étoiles plein dans l'immensité. Des diadèmes d'étoiles diamantines, qui nous couronneront. Tout autour de nos têtes, Sanga. Le diamant de notre terre. (*Le pacte de sang*, p. 334)

Il en est de même d'Ayoub qui a l'impression que « *tout se déroulait à l'envers, comme s'il avait été produit à l'existence dans le contre-sens de la nature* » mais qui continue d'espérer un bel avenir avec Aneidia dont il a été séparé pour empêcher leur union :

Il savait déjà quel nom il attribuerait à son enfant [...]. Car il savait qu'il engendrerait désormais un être de lumière. Aneidia enfantera un jour de grande pluie. Elle mettra au monde son fils premier-né [...]. (*Des mangroves en terre haute*, p. 54)

La déception est grande dans *Les étoiles écrasées* devant le changement brusque de camp de ceux qui s'étaient dans un premier temps constitués en opposants farouches du pouvoir. Dans ce cas, le présent est loin d'être un modèle ou une référence pour cette jeunesse qui croit pourtant dans l'avenir :

Quand il s'agissait de vilipender les salauds qui dirigent la politique nationale, ils avaient le verbe facile et l'insulte acerbe. Ils en abusaient dans une faconde cocasse, comme s'ils s'en délectaient intérieurement. Après, ils n'hésitaient même pas à composer, à trahir les idéaux, à livrer les amis. Ils contribuaient tous à la marche de la machine infernale qu'ils dénonçaient presque par infantilisme. (pp. 71-72)

Le constat est presque partout le même :

le récit perd son fil chronologique pour faire des bonds – en avant et en arrière – dans le temps comme dans l'espace. Tout se mélange, futur projeté, passé resurgissant, reprise du présent, temps dédoublé dans les consciences d'autres narrateurs, temps vécu/temps rêvé [...] <sup>517</sup>.

Par ailleurs, si le présent est tellement dur qu'il rend Muanza amnésique pendant un moment, il se trouve constamment noyé dans le passé ou le futur à travers les souvenirs, les rêves ou les rêveries :

Le spectacle extérieur déclenche souvent chez eux [les personnages] un phénomène d'ordre psychique : pressentiments, anticipations, réminiscences ou simples associations d'images qui renvoient à un autre temps [...]. Par la suspension du récit, la rêverie d'un personnage supprime le temps en fixant des images dans une sorte d'éternité [...] <sup>518</sup>

Ainsi, le soir du « *Kulubi* » <sup>519</sup>, Khédamawit Yemane formule un vœu matérialisant tout un passé qui supplante le présent :

Sur la montagne de la transfiguration, Khédamawit Yemane était emporté par le vertige. Un étourdissement qui étranglait comme un nœud coulant. Une autre nuit, dans laquelle les tranches des ténèbres ne possédaient pas d'épaisseur. Des scintillements syncopés, et tout oscillait, tout vibrait avec une intensité sublime. La limite entre la vie et l'après-monde. La frontière diffuse entre l'univers et le néant. [...] Il essaya d'appeler à lui la mémoire de son père [...] mais aucun signe ne répondit à son angoisse. [...] Puis, soudain, cette force utérine, irréductible dans son irruption. Brusquement devant lui. Elle ne représentait rien de concret. Elle n'était pas mouvement. Présence.

C'était Mâh, telle qu'il l'avait toujours imaginée. (*Un jour de grand soleil...*, p. 404)

« *Comme il était interdit de pleurer le mort* » ou de manifester toute émotion, la mort mystérieuse de Marzeng réveille chez Mambeti beaucoup de souvenirs, à l'époque de leurs entraînements dans la forêt quand il avait encore quatorze ans :

Il y avait aussi Marzeng... Cette image incroyable et sacrilège des pierres noires roulant sur le carrelage fêlé de la vieille piscine ! Et peut-être, il n'en était plus sûr, la tête de Marzeng, coupée à ras les cheveux...

Lui, il ne revoyait qu'une autre tête, plusieurs années auparavant. C'était la panthère forte aux dents acérées. C'était la main qui l'avait tiré des marécages, qui l'avait sorti des sables mouvants. (*Le pacte de sang*, p. 94)

<sup>517</sup> Kesteloot, Lilyan, *op. cit.*, p. 275

<sup>518</sup> Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *op. cit.*, p. 140

<sup>519</sup> « Importante cérémonie exécutée à Kulubi, dans le Harrar, durant laquelle les fidèles émettent un vœu à accomplir, si leur prière est exaucée. Les vœux peuvent aller des obligations de prières à des entreprises parfois excessives comme le transport des objets pesants sur des longues distances, ou des efforts à fournir pour grimper des pentes abruptes des montagnes en se traînant sur les genoux. » *Un jour de grand soleil...*, p. 443

Quelque dur qu'il soit, le présent des personnages les pousse à agir parce qu'ils prennent conscience qu'il faut l'assumer et qu'avec plus de détermination et d'organisation ils peuvent changer le cours de l'histoire. C'est ici que se mesure la force de leur foi dans une possible renaissance. Ainsi, grâce à l'encadrement des Zamatchs, les Baria comprennent qu'ils peuvent « *modifier l'ordre du destin* » malgré la faiblesse des moyens à leur disposition et la force dont dispose le camp

La Zametchia [...] a été conçue et montée pour que de tels spectacles soient épargnés aux yeux des enfants. Mais c'est vous qui devrez lutter pour préserver votre Liberté. Vous, et vous seuls. [...] Au lieu de vous vautrer dans la médiocrité, remuez vos pieds ! Battez-vous. Le chemin n'est peut-être pas balisé, mais votre courage et votre détermination vous serviront de points de repère. Lutte, et triomphez de l'honneur. Un pas posé devant l'autre, jusqu'au bout des montagnes escarpées. Vous y arriverez. Un effort de chaque jour. Si vous restez unis comme les doigts d'une seule main, vous serez le poing qui frappe et démolit. Vous assènerez des coups puissants. Vous détruirez les barrières installées par des lois injustes. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 240-241)

De même, devant une situation où aucun espoir ne semble permis, la voix fait comprendre à Mboyo Jenipe qu'il faut garder la foi :

La lumière ne se voit pas, Mboyo Jenipe [...]. Personne ne la voit. Tu comprendras, Mboyo Jenipe, comment la fleur respire le soleil. Comment l'insecte se nourrit du soleil dans sa chrysalide. Ils nous ont rejetés sur les rivages désertés des terres de nos pères. Ils nous ont éparpillés aux coins les plus éloignés des lieux et des habitacles où vivent les hommes de notre sang. Dans la souffrance, Mboyo ! Dans la solitude. Mais la vie est plus forte que la nuit. Et tant que dure la nuit, sache qu'il viendra le jour de lumière. Tu comprends le signe du soleil qui luit ? Si longue soit la nuit, Mboyo... (*Le pacte de sang*, pp. 133-134)

C'est aussi ce qui explique le geste de Sadi Azrayila qui a eu l'audace de renverser le cercueil censé contenir le corps de Marzeng. Cet acte courageux lui vaudra d'être célébré en héros par les « *Anges exterminateurs* » et fera comprendre qu'il est possible de démystifier les « *Seigneurs de la forêt* ». D'ailleurs, depuis cet incident, « *un état d'effervescence encore jamais atteinte auparavant* » se fait observer et aboutira à la chute de l'empire qu'on croyait inébranlable :

Djogo [...] avait appelé directement le quartier général de l'armée, à la division des interventions urgentes. Avec des mots brefs, hachés, et sans trop s'encombrer des codes militaires, il avait expliqué que les aliénés de l'asile, excités et poussés par une horde de pillers et d'assassins, venaient de se révolter. Ils s'étaient attaqués au Centre neuropsychiatrique. Ils allaient bientôt descendre vers la cité, avait-il ajouté. Il était convaincu que les émeutes allaient se généraliser. Il demandait des renforts d'urgence [...]. Il regardait au loin, et bouillonnait de rage. Leur empire ne pouvait nullement s'écrouler ainsi ! Avec tant de facilité [...]. Des larmes de déception lui vinrent aux yeux. (*Le pacte de sang*, pp. 325-326)

Bien qu'il ne sache pas ce qui l'attend dans son voyage vers l'inconnu, Muanza continue de vouloir fuir sa situation :

Il voudrait s'arracher de cette étreinte. S'arracher, et puis, s'enfuir. Fuir, au hasard de la brousse. Au hasard du jour, et du soleil du jour. Le jour vient. De son cœur s'élève un hymne de reconnaissance [...]. Il ne songe plus qu'à une seule chose : fuir. Fuir la nuit, fuir les ombres. Fuir la pluie. Fuir son visage mouillé, fuir ses yeux qui fixent dans le vide. Fuir un soleil mort-né, fuir le jour étouffé à son éclosion, fané par la pluie. Fuir sa peur qui grandit d'instant en instant, fuir sa frayeur. Et toucher le soleil [...]. Émerger de la brume, au milieu des nuages qui se clairsèment dans un ciel pleureur. (*Le fils de la tribu*, pp. 14-15)

Même dans les cas les plus désespérés comme celui de Mianza, ce dernier envisage s'en sortir quoique sa méthode soit particulière :

Mais moi, je m'en écrirai, des lettres. Beaucoup de lettres. Je créerai l'amour pour moi. Pour me soutenir dans mon étiolement. Pour moi-même et pour ma souffrance. (*La mort faite homme*, p. 39)

En résumé, malgré sa dureté, le temps que vivent les personnages ne leur empêche pas de se projeter dans l'avenir et de s'inscrire dans l'éternité.

## II.3. L'éternité et l'immortalité

Le présent tel qu'il se présente est vécu comme une contrainte et, pour ne pas tomber dans le néant, les personnages lui substituent des temps déjà *accomplis* ou *non encore accomplis* qu'ils posent désormais comme les seuls possibles. A la construction enchâssée des récits correspond une structure temporelle analogue où le passé et le futur semblent les prolongements du présent. Ainsi, même si « *des cadavres bouchaient les voies de passage* » devant Khédamawit Yemane,

Il se dégageait cependant de ces yeux une puissance inexorable. Une force immense. Quelque chose comme le sens même de l'immortalité. Un nom qui se prolongerait dans l'au-delà de la mort. Car jamais l'homme ne meurt totalement. Et cela s'annoncerait en lettres de sang : la Liberté. L'homme enfin retrouvé. L'homme enfin ressuscité. Délivré de ses angoisses mal tuées. Délivré de lui-même. L'homme enfin restitué à sa terre première. Purifié de tous les sens, des exhalaisons des foules écrasées de douleurs. (*Un jour de grand soleil...*, p. 94)

De même, bien que Pedro Santos et ses hommes ne soient pas en position de force dans les combats et que lui-même soit grièvement blessé, une évidence s'impose :

Il peut affronter l'univers, sans craindre l'anéantissement. Plus rien ne l'expulsera du monde des vivants. Car les esprits de ses pères lui ont communiqué une parcelle de leur pouvoir total, comme le feu recueilli sur un bois, au

milieu du brasier. Il a consumé les braises. Il a communiqué aux forces qui dépassent le temps. Il peut se considérer maintenant très proche des êtres immortels. (*Les étoiles écrasées*, p. 196)

Le passé se veut une référence pour affronter le présent et préparer le futur. En effet, dit un proverbe africain, « *si tu ne sais pas où tu vas, souviens-toi au moins d'où tu viens* ». De plus, « *ne pas conserver la trace des réponses apportées aux problèmes du passé, c'est mettre en danger la société actuelle, confrontée elle aussi à un ensemble de défis* »<sup>520</sup>. Recherche du passé rime avec réappropriation de soi. C'est ce qui explique une sorte d'obsession de l'origine pour les personnages parce que :

l'enracinement des êtres dans leur espace est un enracinement substantiel, un amour profondément animé par un imaginaire matériel et qui offre paradoxalement l'accès aux sphères de la spiritualité<sup>521</sup>.

Le voyage de Muanza répond à cet objectif, comme le montre le discours d'accueil de ce « *fil de la tribu* » prononcé par le chef du village :

Prends ta place sous notre arbre de vie. Tu es le ruisseau qui a remonté son cours, et qui a touché de sa main la source originelle sa source maternelle. [...] Reprends ton cimier parmi nous. La terre de tes pères te réserve toujours de son inépuisable joie. (*Le fils de la tribu*, p. 41)

Les personnages recherchent le passé comme s'ils sentaient que leur présent et leur futur se jouaient précisément là. En effet, estime Claire Dehon,

si des écrivains se servent du passé pour attaquer le néocolonialisme ou autres caractères de la politique actuelle, certains proposent à travers lui des lignes de conduite nécessaires aujourd'hui<sup>522</sup>.

De ce fait, la frontière entre le passé, le présent et le futur est abolie. Autrement dit,

le passé n'est pas révolu, il est plutôt une force en puissance, prête à agir dans le présent. Il n'existe donc pas de cloisonnement étanche entre le passé, le présent et le futur dans la vision africaine du Temps<sup>523</sup>.

Ayoub en est conscient,

lui qui avait fait émerger du néant de la mémoire, des poèmes symphoniques. Des épithalames dont les mélodies suaves lui remplissaient la poitrine. Un temps ininterrompu, qui jamais ne commence ni ne termine<sup>524</sup>.

De même, si Muanza « *se rappelle avoir laissé une partie de lui-même sous les palmiers* »<sup>525</sup>, son identité reste incomplète aussi longtemps qu'il ne l'a pas retrouvée. Pour le multiple « je »

<sup>520</sup> Hess, Deborah, *La poétique de renversement chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Edouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 55

<sup>521</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 313

<sup>522</sup> Dehon, Claire L., *op. cit.*, pp. 341-342

<sup>523</sup> Tro Deho, Roger, *op. cit.*, p. 159

<sup>524</sup> *Des mangroves en terre haute*, p. 78

<sup>525</sup> *Le fils de la tribu*, p. 33

narrateur de *La malédiction*, « *on ne tue pas son passé* » dans la mesure où on ne s'en défait pas facilement, comme le roman le démontre.

C'est aussi le message de la « *voix* » à Mambeti ou « *des chants que tous les enfants perçoivent des fissures de la terre* » et que Yakouta entend dans « *le village des morts* » :

La Vie, Mboyo Jenipe. Donne-moi la main, et je t'apprendrai comment bourgeonne, comment éclate la vie, en pétales géants, en corolles remplies de lumières et de clartés. Dans une serre pleine d'eau de fraîcheur. Tout à l'intérieur. Chaque homme, le sais-tu Mboyo, doit sauver l'esprit de son frère. Chaque homme, chaque souffle de vie. (*Le pacte de sang*, p. 133)

Nous sommes morts, Yakouta. La terreur du Roi dément nous a enfoncés entre les fentes de la Montagne haute [...]. La honte était notre cantique aux étoiles. Des corps dépecés, des membres disloqués [...]. O toi, née pour engendrer des multitudes, ne nous laisse pas nous disperser au néant. Transforme-nous. Donne-nous le courage de courir et de courir encore. Alors, nos corps s'illumineront des feux nouveaux [...]. Nous poursuivrons le tyran. Nous jaillirons de ses cuves de soufre et d'acide [...]. Nous ne lui laisserons aucun répit, jusqu'à ce qu'il brûle entièrement. Alors, l'esprit des Fils de mon Peuple sera en paix. La Paix seulement. Salamu<sup>526</sup>. (*Yakouta*, pp. 90-91)

Cette triple vision du temps par les personnages apparaît également dans la conception que Ngandu Nkashama a de la littérature. En effet, pour lui,

La littérature s'impose [...] comme une expérience brute de l'Histoire. Elle a marqué les gestes, les comportements et les conduites des individus qui opèrent sur le théâtre des mutations fondamentales. Elle s'est située dans l'attente et dans l'angoisse des générations entières. Elle précède Mandela, elle prolonge Lumumba, elle invoque Sankara, et elle annonce à ceux qui vont venir donner à la terre son chiffre essentiel. Elle est dans la lettre, mais elle s'inscrit davantage encore dans la conscience. Elle est le nom du futur, elle est la poésie à vivre<sup>527</sup>.

Le temps est considéré comme une longue maille dont les fils relient les générations les unes aux autres. Chaque personnage est conscient d'être un fil de cette grande maille que même la mort ne peut pas rompre, car :

dans la société traditionnelle, tout individu appartient à une classe d'âge, pareille à une vague qui à la suite d'autres vagues se dirige vers le même rivage, et à une lignée qui le prolonge indéfiniment à la fois vers ses origines et vers ses futurs descendants<sup>528</sup>.

<sup>526</sup> « Paix » en swahili

<sup>527</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Les années littéraires en Afrique (1987-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 10-11

<sup>528</sup> Kazi-Tani, Nora-Alexandra, « Pour un nouveau discours africain », in Diop, Samba, (dir.), *op.cit.*, pp.33-66, p. 43

Ainsi, devant l'imminence de la mort, la mère de Muanza confie à ce dernier la mission d'assurer la pérennité de la famille :

Il faut au moins que toi tu survives pour sauver la famille. Nous ne devons pas disparaître tous. [...] Tu vivras pour nous ! Mon enfant, tu prolongeras notre nom, celui de ton père, et le mien, moi ta mère. Oui, tu me transmettras à la postérité. (*Le fils de la tribu*, p. 126)

Le portrait fait de Yakouta répond à la même mission :

Elle [Yakouta] était reliée à toutes les puissances surgies des entrailles des montagnes. Celles qui éclatent et qui écrasent. Elle était un fil interminable, reliant les siècles les uns aux autres. Elle raccorde les étoiles par-dessus les astres, jusque dans le cercle même de l'immortalité. (*Yakouta*, p. 36)

De plus,

la mort, le désastre cosmique sont [...] intégrés à une dynamique qui les rend nécessaires et finalement féconds, car la vie donnée, puis reprise, germera à nouveau en un cycle éternel<sup>529</sup>.

C'est pourquoi Ayoub préfère la mort à la vie telle qu'il la mène « *afin de renaître à une nouvelle lumière* ».

Pour Ngandu Nkashama,

la mort [...], quel que soit son potentiel de terreur et de violence intempestive ou irruptive, pourra s'absorber en une quête de l'immortalité.<sup>530</sup>

Aussi est-ce pour cette raison que la mort n'est pas vécue comme la fin pour les personnages mais plutôt comme une voie de passage pour accéder à l'éternité, car « *l'esprit de l'homme ne meurt pas* » sinon, « *c'est tout l'univers qui disparaît avec lui* » :

Jamais la mort n'avait expulsé un homme hors du temps. Elle avait installé les humains à la table des convives. C'était de la succulence des mets, de la jouissance des sens qu'ils nouaient les relations avec cet autre univers sublime du bonheur. (*Un jour de grand soleil...*, p. 291)

Plus encore, elle se révèle comme un adjuvant pour Yakouta :

De la mort, elle avait conçu les deux enfants qui avaient pour noms Senga et Mwa Mukalenga [...]. Elle voulait recommencer la naissance [...], se ré-enfanter elle-même et faire germer des semences qui s'éclosent en dessous du même humus de frondaison. (*Yakouta*, p. 120)

La mort est associée à la vie et à l'amour pour Muanza et Nsamba naissent à la vie à l'enterrement de leur premier-né :

<sup>529</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 313

<sup>530</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 64

C'est ainsi que naquit leur amour, un premier amour pour lui, un premier amour pour elle. C'est ainsi qu'ils naquirent tous les deux à la vie, parce que jusque là, ils ne comprenaient rien de la vie. Ils n'étaient que des enfants. (*Le fils de la tribu*, pp. 89-90)

Dans cette relation privilégiée avec la mort, les personnages acquièrent une autre dimension :

Les personnages eux-mêmes se donnent pour des êtres immortels, qui se nient jusqu'au-delà de la mort. Même morts, ils continuent à vivre, à exister, à hanter les imaginations, puisqu'ils étaient déjà des ombres parfaites [...] <sup>531</sup>

Ainsi, Mianza, Ayoub et Aneidia sont plus humains qu'avant alors que Pedro obtient la possibilité d'enfanter que la nature ne lui avait pas accordée :

Notre privilège de reclus, à nous qui sommes devenus humains par la Mort totale. Nous sommes devenus humains par l'Amour. Ayoub et Aneidia. Aneidia et Ayoub. La Paix. (*Des mangroves en terre haute*, p. 91)

La mort morte, sur la terre du limon, sur le lit des fougères. Mianza, me voici. Le Médecin de tout l'univers. J'ai sauvé l'humanité du déluge. Paré la science de l'immortalité [...]. La mort s'est faite notre puissance. Car, la mort nous a fait des hommes. Et la mort s'est faite homme. (*La mort faite homme*, p. 257)

C'est toi, Paola, qui m'as accaparé, qui a produit dans mon ventre le miracle de la vie qui ne meurt pas ; et tu verras, moi aussi je porte ton enfant, je te l'engendrerai au terme de neuf mois, comme je te l'avais promis avant ma mort. Car dans la mort, les hommes accouchent et enfantent, maternellement. (*Les étoiles écrasées*, p. 195)

En tout état de cause, nous comprenons pourquoi ici ou là des écoliers, des étudiants, des mineurs ou d'autres citoyens ne désarment pas dans leur combat même si le pouvoir devient de plus en plus violent. Ils savent que d'autres l'ont fait avant eux et qu'après eux d'autres le feront parce que la liberté s'arrache par la force et le sang si nécessaire et que « *la misère, la faim et la terreur ne sont pas les signes du destin, mais des actes de l'histoire* » <sup>532</sup> :

Les armes n'avaient jamais fait taire la voix de la liberté dans le cœur des hommes et l'esclavage n'était pas un état biologique. La valeur et la dignité, personne ne les donnait. Il fallait s'en accaparer par la ruse ou par l'effronterie, ou les conquérir par la force. (*Un jour de grand soleil...*, p. 309)

Ce dont ils sont sûrs, c'est que tôt ou tard ils finiront par triompher, parce que « *la violence, le sang et la mort ne peuvent venir à bout de la vie* » <sup>533</sup>, d'où le célèbre chant des grévistes, des Zamatchs ou de Yakouta que l'auteur rappelle dans son essai en précisant le contexte historique:

<sup>531</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 172

<sup>532</sup> *Ibid.*, p. 75

<sup>533</sup> Lezou, Gérard Dago, « *La vie et demie : une esthétique de la tératologie* », in Lezou, D. Gérard et N'Da, Pierre, (dir.), *op. cit.*, pp.97-111, p. 110



Après les massacres sauvages des étudiants, ceux-ci avaient composé une chanson accompagnée d'une danse significative :

[...]

Vous nous tuerez vous vous fatiguerez

Nous finirons par vous vaincre

Des cantiques de la mort, des danses de défi, des gestes de mépris pour le tortionnaire. Ils avaient compris que désormais, l'Histoire leur appartenait en propre, et que plus rien, plus personne ne pourrait leur arracher cette vérité unique.<sup>534</sup>

Les Zamatchs et Yakouta se réapproprient le chant :

O mort nous t'avons vaincue

[...]

La terre reflourira de nos mains

Nous l'avons sarclée dans le sang

Nous lutterons contre la nuit

Nous allons guerroyer contre l'invisible (*Un jour de grand soleil...*, pp. 264-265)

Et toi donc mort je t'ai vaincue à ce jour j'ai triomphé de toi (*Yakouta*, p. 85)

Pour Ngandu Nkashama, cela prouve que :

la véritable puissance appartient encore au peuple. Un peuple vaste et pluriel, avec ses voix immenses, hyperboliques, qui s'intensifient à chaque détour du délire verbal. En même temps que ces voix augurent la renaissance de l'univers. Des métaphores cosmiques qui ne s'exercent pas que dans le jeu poétique. Elles sont la réalité même de la narration, la matérialité du signe référentiel, lequel se multiplie à l'infini, par le récit dans le récit [...] <sup>535</sup>.

Cette conviction est aussi incarnée par ses personnages puisqu'ils gardent l'espoir dans leur combat pour la liberté :

De cette nuit sortira une grande lumière [...]. D'autres enfants naîtront de ces cendres. Ils marcheront sur toutes les avenues de toutes les cités. Ils réclameront un soleil nouveau, des étoiles nouvelles. Ils sauront que cela est désormais possible, à la portée de leurs doigts. Ils seront les Empereurs de tous les Empereurs réunis, les

<sup>534</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Citadelle d'espoir*, p. 72

<sup>535</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 184

présents, les passés et ceux à venir. Ils produiront un monde éternel, libre et puissant où ils pourront vivre leur propre rêve. (*Un jour de grand soleil...*, p. 322)

Tu le sais maintenant, ma grande Reine. Yakouta, la mère de tous les enfants éparpillés à travers les régions vastes [...]. Toi la Mère des multitudes [...]. Car nous avons été rendus immortels, par la puissance de la calebasse. Le sanctuaire ! (Yakouta, pp. 105-106)

Nous comprenons enfin pourquoi les étoiles, symboles de l'éternelle jeunesse, sont omniprésentes dans les romans de notre corpus. En effet, comme les étoiles « *se réincarnent et deviennent plus brillantes encore* », les générations se relaient dans un combat toujours à recommencer pour la liberté et la dignité :

L'alliance avait été conclue. Ils étaient tous les enfants d'une terre vaste. Ils luttèrent. Ils lutteraient de leurs points dérisoires. Ils combattraient les dragons et les monstres qui lançaient des flammes rougeoyantes de leurs naseaux. Ils se battraient de leurs bras débiles, de leurs corps rachitiques. Ils affronteraient les chenilles broyeuses, les automitrailleuses, les bouches des canons et des lance-flammes. Ils braveraient les cravaches et les lanières de cuir [...]. Même s'ils devaient sacrifier leurs propres vies. Même si cela devait leur coûter l'holocauste de la terre. (*Un jour de grand soleil...*, p. 169)

Les acteurs en présence sont donc conscients des sacrifices qu'exige leur combat, un combat dont le dénouement s'apparente à un enfantement douloureux mais attendu. C'est toute la signification de la conception et de la naissance des deux enfants de Yakouta, Senga et Mwa Mukalenga, respectivement symboles de Foi et de Pouvoir. Le passé et le futur se rejoignent ici. La fin du roman correspond en même temps à la naissance de la deuxième fille, Mwa Mukalenga et à la réussite dans le combat mené par Yakouta :

Tu peux maintenant appeler la fille que tu as engendrée de ton sang et de tes larmes. Son visage resplendit au moment où se démêle le cordon qui t'avait liée à elle. Son cri de vagissement, Mwa Mukalenga.

Tu es venue, Mwa Mukalenga, des terres lointaines où le soleil brille d'incandescence. Ce jour qui s'attarde longtemps sous les peupliers, lorsque les eaux rouges du fleuve mugissent au milieu des torrents [...]. Et tu m'apparaisais, Mwa Mukalenga, comme un songe invoqué longtemps dans la tête [...]. Ce matin de juillet, ton ombre a surgi et nous avons chanté la victoire. Les rois déments, nous les avons massacrés au bord de nos souffrances [...]. Nous ne mourrons plus jamais, Mwa Mukalenga, car l'Amour nous a rendus des êtres immortels.

Ce temps-ci, celui où les tyrans expirent. Ils s'anéantissent et s'effacent dans les ravins [...]. Un temps qui s'est fait rêve. Il n'est plus suspendu aux ficelles des marionnettes. (Yakouta, pp. 149-150)

Il nous semble que ce passage traduit le mieux le parallélisme entre l'espoir que les personnages placent dans leurs actes et le rôle que leur auteur donne à ses textes :

Je ne lui accorde de l'importance que dans la mesure où elle me permet – la littérature –, de m'exprimer, de rejoindre les autres humains, de partager dans mon milieu, avec tous, une parole de paix, d'espérance et de

liberté. Quelque chose qui ressemble à l'immortalité et à l'éternité. Et surtout, elle demeure pour moi un acte de foi, dans lequel je fonde mon histoire, auquel je crois fermement, indépendamment de tous les manipulateurs de nos rêves cartonnés<sup>536</sup>.

Pour conclure sur l'espace et le temps dans les romans de notre corpus, nous pouvons dire avec N'Da :

Comme l'espace, la chronologie est également brouillée : le temps est imprécis, les événements se déroulent à une époque incertaine, pendant une durée indéterminée [...] ; de plus, la frontière entre le présent et le passé est abolie<sup>537</sup>.

Le temps devient quelque chose d'indéfinissable chronologiquement,

un espace [...] d'un futur antérieur (ou d'un passé indéfini) au sein duquel les hommes tentent de reconstruire le chaos dans lequel ils vivent.<sup>538</sup>

Mais, ce qu'il faut souligner, c'est que la somme de ces différentes dimensions :

contribue à faire du roman non pas un calque de la vie dans son déroulement temporel mais un monde qui possède ses unités, son échelle et obéit aux règles d'un système autonome<sup>539</sup>.

Autrement dit, la spatialité et la temporalité sont brouillées, une structure qui fait parfaitement écho à celle des autres composantes :

La linéarité de la narration cède [...] le pas à la complexité des constructions spatio-temporelles ; le sujet se multiplie et se fragmente ; les insertions d'expressions lexicales et dialectiques africaines dans l'ensemble normatif de la langue française se font de plus en plus fréquentes [...] <sup>540</sup>.

Les déplacements réels ou fictifs dans l'espace, les flash-back ou les anticipations du personnage ainsi que les nouveaux rapports avec l'espace constituent autant d'actions qui permettent d'introduire de nouvelles distances et de nouvelles séquences temporelles.

Mais, loin de constituer une entorse dans l'organisation du récit, la superposition spatio-temporelle permet au narrateur ou aux personnages de faire des retours en arrière ou d'anticiper sur les faits avec beaucoup plus de fluidité. Elle permet également de préserver la non-linéarité et la

<sup>536</sup> « Document : entretien avec Bernard Magnier », in Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, pp.269-299, p. 271

<sup>537</sup> N'Da, Pierre, « L'écriture de la transgression ou le parti pris de la subversion des codes. L'exemple de Sony Labou Tansi et de Baenga Bolya dans *La vie et demie* et *Cannibale* », in Lezou, D. Gérard et N'Da, Pierre, (dir.), *op. cit.*, pp.47-59, p. 53

<sup>538</sup> Coussy, Denise, *op.cit.*, p. 164

<sup>539</sup> Butor, Michel, *op. cit.*, p. 145

<sup>540</sup> Riva, Silvia, *op. cit.*, p. 137

polyphonie du récit. Elle rend certes la lecture moins aisée mais le lecteur se laisse entraîner dans cet univers spatio-temporel sans frontières.

## **PARTIE III : LE SYSTEME DES PERSONNAGES**

Le traitement du personnage change avec le temps et/ou le courant littéraire. Il peut être une figure fortement prédéterminée, être considéré sous l'angle de sa condition sociale, de ses traits psychologiques ou être considéré comme un individu à part entière, c'est-à-dire non seulement « *une âme humaine dans sa nature comme dans ses passions* »<sup>541</sup>, mais aussi un être qui agit et qui vit en communauté. Le roman traditionnel africain avait l'habitude de mettre en scène des personnages au destin déjà tracé comme l'histoire elle-même était organisée à l'avance. La tendance des « *romanciers de la seconde génération* » est de présenter des personnages plutôt actifs dans leur univers, des personnages qui ne font pas que subir ou suivre un parcours tout tracé.

L'étude des personnages trouve sa place dans le présent travail dans la mesure où « *tout récit romanesque suppose des personnages qui mènent des actions* ». Comme le temps ou l'espace, le personnage est une composante sans laquelle un récit ne saurait exister car « *le personnage est bien la condition sine qua non du roman* »<sup>542</sup>. Ainsi :

quel que soit son degré de figuration, le personnage romanesque a toujours une fonction référentielle de première importance en raison du rôle qu'il joue dans l'univers fictionnel. Il représente des existences en devenir dans un récit qu'il contribue à fabriquer, à infléchir, bref à structurer autour de situations et d'actions : tout comme il ne saurait exister de romans sans actions, il ne peut y avoir d'action sans personnage car qu'est-ce qu'une action sinon un être qui agit ? Sans personnage pas de langage, pas de passions, pas de temporalité, pas de vraisemblance. Pas de roman<sup>543</sup>.

C'est donc par rapport à leur être (modèle sémiologique) et à leur agir (modèle sémiotique) que nous étudions les personnages des romans de notre corpus, ceci dans la mesure où,

Le personnage se définit par tout ce qui concerne sa fonction dans l'action, son identité, son caractère, son histoire, ses relations avec les autres personnages. Autrement dit, il se définit par tout ce qu'implique la réponse à la question « qui est-il ? »<sup>544</sup>

Enfin, le titre même de cette troisième partie trouve sa justification dans le réseau de relations qu'implique la présence d'un personnage dans un roman. En effet,

l'histoire d'un personnage présent et agissant dans la fiction est perpétuellement accompagnée, sous-tendue, programmée, de tout un réseau d'histoires de personnages, nommés ou anonymes, morts ou vivants, actualisés ou virtuels, pourvus ou dépourvus d'histoire [...]<sup>545</sup>

<sup>541</sup> Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, Collection « thèmes & études », 2006, p. 7

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 24

<sup>543</sup> *Ibid.*, pp. 9-10

<sup>544</sup> Bal, Mieke, *op. cit.*, p. 31

<sup>545</sup> Hammon, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983, p. 54

# CHAPITRE I : La caractérisation des personnages

« Caractériser un personnage de roman, c'est lui donner, bien que dans la fiction, les attributs que la personne qu'il est censé représenter posséderait dans la vie réelle »<sup>546</sup>, c'est-à-dire lui donner un nom, un prénom, un surnom, un titre, un caractère, un âge, un passé pour qu'il ait une épaisseur et des origines, des traits physiques et diverses autres particularités qui l'individualisent. Ceci est vrai aussi bien pour les personnages que Jouve appelle « *numéraires* »<sup>547</sup>, c'est-à-dire ayant un modèle dans la vie réelle que pour les personnages « *surnuméraires* », sans répondants dans la vie réelle mais qui « *comblent des vides de la réalité et nous éclairent sur celle-ci* »<sup>548</sup>.

En d'autres termes,

un personnage est [...] le support des conservations et des transformations sémantiques du récit, il est constitué de la somme des informations données sur ce qu'il est et sur ce qu'il fait<sup>549</sup>.

## I.1. Le nom

Le nom est ce que la rhétorique appelait la « *topique de la personne* » dans la mesure où il fait partie des traits permanents qui définissent le personnage de manière plus spécifique. En effet,

l'être du personnage dépend d'abord du nom propre qui, suggérant une individualité, est l'un des instruments les plus efficaces de l'effet de réel<sup>550</sup>, [qui] suscite un effet immédiat d'individuation : il désigne une personne et une seule et semble donc indispensable à la création de tout personnage<sup>551</sup> [et qui] parfois [...] résume symboliquement à lui seul le personnage à la faveur d'un jeu de mots<sup>552</sup> [si bien que] l'analyse poétique doit s'attacher à montrer de quelle manière le nom sert à construire la personne fictive<sup>553</sup>.

Aussi est-ce pour cette raison que son choix :

<sup>546</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 52

<sup>547</sup> Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*

<sup>548</sup> Butor, Michel, *op. cit.*, p. 11

<sup>549</sup> Hammon, Philippe, *op. cit.*, p. 20

<sup>550</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 57

<sup>551</sup> Erman, Michel, *op. cit.*, p. 33

<sup>552</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 52

<sup>553</sup> Erman, Michel, *op. cit.*, p. 35

n'est pas le fait du hasard, il puise sa signification dans le dessein qu'on lui assigne. Il communique ainsi à l'individu qui le porte la symbolique et la valeur de la personne référence ; il l'inscrit dans l'univers des vivants, et en même temps qu'il donne prise sur l'individu qui devient alors localisable et socialement identifiable<sup>554</sup>.

En effet, « *nommer est un acte de création. Le nom engendre forcément le nommé qu'il influence jusqu'au bout* »<sup>555</sup>. Ainsi en est-il de Muanza :

Mon enfant aimé, mon fils à moi. Je t'ai donné le nom de mon grand-père, celui-là même qui a engendré notre lignage, qui a fondé toute notre famille [...]. Je t'ai donné à toi ce nom, pour que tu nous protèges, pour que ta main paternelle veille sur nous, jusqu'à l'éternité. (*Le fils de la tribu*, p. 77)

On comprend dès lors pourquoi la crise identitaire atteint son paroxysme lorsqu'un personnage n'a pas de nom ou qu'il l'a perdu. C'est toute la souffrance de cette foule de personnages que couvre le « je » dans *La malédiction* et à qui les noms communs ne confèrent pas une identité propre : un écolier, un/des collégien(s), un/des trafiquant(s), le 1er, 2è... vieillard, le citoyen, le fou, etc. En effet, le nom commun désigne un individu sans en montrer les spécificités. De tels personnages n'ont pas d'existence propre ou d'existence tout court, comme le sorcier le fait comprendre à Muanza :

Mais un nom, cela ne s'oublie pas ! Le nom c'est l'homme lui-même ! Quand on te prend ton nom, on prend ta personne, on te prend toi-même tout entier. Et moi, j'ai pris ton nom. Je l'ai, dans mon cœur. Ton sort est totalement entre mes mains. Tu ne pourrais jamais m'échapper. Tu es à moi. A MOI ! (*Le fils de la tribu*, p. 68)

Si le nom donne à une personne son identité, son absence l'en prive. Dès lors, la démarche presque obsessionnelle de Muanza pour retrouver son identité a tout son sens :

Une seule idée hante son esprit : voir Nsamba, retrouver son visage, admirer ses yeux, voir sa bouche qui a crié. Peut-être aussi, recueillir de cette bouche le nom qui a été le sien. (*Le fils de la tribu*, p. 31)

Il convient alors de voir de près les procédés d'attribution du nom ou du surnom. En effet, l'imposition du nom au personnage peut passer par des instances et par des procédures narratives différentes, auto-baptême, baptême par le narrateur, baptême par un autre personnage, etc., et donner lieu à des explications étymologiques [...]<sup>556</sup>.

D'une manière générale, l'acte de baptême est fait par le narrateur et la valeur du nom se révèle au fil de la narration et de la lecture. Ainsi, pour le roi empoisonneur, celui qui « *a étouffé le bonheur entre les épines de palmistes* » dans *Yakouta*, la valeur du nom, comme la démence du roi à la mort de ses huit enfants est révélée plus loin dans le roman :

<sup>554</sup> Abomo-Maurin, Marie-Rose, « La recherche de la terre : une lecture du *Fils de la tribu* », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.263-277, pp. 274-275

<sup>555</sup> Tro Deho, Roger, *op. cit.*, p. 143

<sup>556</sup> Hammon, Philippe, *op. cit.*, p. 110



Yakouta pense à ce Roi dément. Il avait mis du poison dans les légumes destinés aux enfants de l'un de ses ennemis. Il avait oublié que les siens partageaient eux aussi la même nourriture que ses victimes présumées. (*Yakouta*, p. 87)

Toutefois, le personnage peut endosser les fonctions de création du nom. Dans ce cas, le nom gagne en force et en crédibilité et les circonstances dans lesquelles se fait ce baptême sont chargées de signification et présagent d'un destin exceptionnel. En effet, pour le cas de Mianza, tout porte à croire que l'existence de cette femme est d'abord immatérielle à la manière du « *Verbe de Dieu* » avant la création et qu'il a fallu la prison pour qu'elle soit matérialisée :

Mianza mon enfant créé depuis la genèse. Il fallait que je me claustre pour t'engendrer de mon sang et de mes cascades. Engendrée et non point créée, ma fille d'amour. De même nature que moi. Et par toi, tout a été fait. Et tu vis. Pleine. Reine. Te voilà, surgie des profondeurs de mes rêves. (*La mort faite homme*, p. 88)

Il en est de même de Yakouta, « *un nom étrange qui ne ressemble pas à ceux que l'on donne ici aux jeunes filles impubères* »<sup>557</sup> :

Je m'appelle Yakouta. Je suis un être de Foi et d'Espérance [...]. C'est moi qui ai produit cette mélodie le jour où j'ai vu le corps de mon Père allongé dans la mort. (*Yakouta*, p. 31)

Cette façon de procéder s'inscrit dans la logique du récit, parce qu'au début du roman le narrateur présente cette jeune fille « *paralysée des jambes et des bras* » et n'ayant « *jamais retrouvé l'usage de la parole* ». Un mystère semble entourer ce personnage :

Nul ne doit connaître le nom de Yakouta, car il invoque « une » chose qui se situe dans un espace autre que celui que les hommes ont l'habitude d'interpeller. (*Yakouta*, p. 43)

Son caractère mystérieux est accentué par la naissance peu ordinaire de cet enfant, d'où son nom :

Un cercle différent s'étend autour des astres [...] s'élargit jusqu'aux estuaires imaginaires, le point du croissant de lune d'où Yakouta avait été engendrée. Elle avait sorti la tête la première, le haut du crâne garni de cheveux de glaires et d'une couronne d'écume. Sa mère l'avait appelée Yakouta. « Inabanza », Yakouta « Kweshi ». Et puis, en quels langages nommer cette chose-là, qui peut enfanter mais qui stupéfie dans la rigidité des roches ? (*Yakouta*, p. 44)

Quel que soit le procédé d'attribution utilisé,

la motivation des noms [...] repose souvent sur la construction d'un rapport d'harmonie entre le signifiant du nommé et son signifié, entre le nom du personnage et son rôle ou sa conduite narrative, entre le référent spatial et sa valeur symbolique ou idéologique<sup>558</sup> même si certains noms peuvent être plus ou moins significatifs que

---

<sup>557</sup> *Yakouta*, p. 42

<sup>558</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, p. 19

d'autres ; être en redondance ou en discordance avec le signifié du personnage (la somme de ses actions et de ses qualifications)<sup>559</sup>.

Ainsi, le comportement de Djogo, Mak'Batta, Yalêtis, Maman Bosumbe... dans *Le pacte de sang* est-il assimilable à celui de la plupart des responsables politiques des années 70 au Congo Kinshasa.

De la même manière, le parcours de Joachim Mboyo dans *Les étoiles écrasées* peut être superposé à celui de Yombo Lescanne, fils d'un lumumbiste assassiné à Mayi Munene, qu'il rappelle en anagramme. Les lycéens de *Un jour de grand soleil...* se comportent comme les grandes figures historiques dont ils se réclament ou les révolutionnaires de la Zametchia en se faisant eux-mêmes appeler Zamatchs

Alors, les jeunes élèves ont été réquisitionnés pour partir en Zametchia. Ils allaient se saisir de l'étincelle afin de propager le feu aux broussailles. Ils déclamaient : Che Guevara. Ils proclamaient : Lumumba, Uhuru ! La liberté pour les Peuples dans le vaste continent. Ils avaient renversé la domination et la malfaisance. Plus rien ne pouvait les arrêter. Ils s'étaient jurés d'arracher les enfants à la peur, à la faim. (*Un jour de grand soleil...*, p. 170)

Ils accomplissent la mission de l'auteur quand il dit : « *Je vous apporte des braises, à vous d'en faire un brasier* ». Pour ces jeunes comme pour Ngandu Nkashama, le fait de rappeler ces héros :

permet de poser le problème de la lutte révolutionnaire de l'Afrique qui, après les durs combats de libération du joug colonial, doit se battre encore pour échapper à la domination néo-coloniale et à la dictature des nouveaux dirigeants africains<sup>560</sup>.

Même pour les noms dont la réalité historique n'est pas établie, le parcours du personnage est en adéquation avec le nom. Ainsi en est-il de Muanza, nom qui signifie étymologiquement « *arc-en-ciel* ». Il est donc « *celui qui doit vivre, le nom qui devrait triompher des confusions et des contradictions chroniques* »<sup>561</sup>, comme le laisse entendre sa mère :

Si quelque chose nous arrive, promets-nous que tu feras tout pour te sauver. Nous ignorons ce que sont devenus tes frères. Il faut au moins que toi tu survives pour sauver la famille. Nous ne devons pas disparaître tous. (*Le fils de la tribu*, p. 126)

<sup>559</sup> Hammon, Philippe, *op. cit.*, p. 110

<sup>560</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, pp. 75-76

<sup>561</sup> Abomo-Maurin, Marie-Rose, « La recherche de la terre : une lecture du *Fils de la tribu* », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.263-277, p. 275

Tel est aussi le cas de Mianza. Ce nom qui signifie « *le commencement et la fin* »<sup>562</sup>, permet la jonction harmonieuse et séculaire du passé et du futur par le présent, comme la femme qui le porte est chargée de prolonger celui qui l'a inventé(e) :

Ce nom que, plusieurs dizaines d'années auparavant, une autre main avait donné à celui qui m'a engendré, [...] qui m'a lancé dans le monde avec une parole : va, multiplie-toi. Et sois pour nous la liane qui nous porte vers le futur. (*La mort faite homme*, p. 206)

Il s'établit une relation très privilégiée entre cette femme et le prisonnier qui est au comble du désespoir et qui s'approprie la paternité du nom et la maternité de l'être en défiant la loi biologique naturelle qui n'a pas réservé à l'homme le droit de mettre au monde. Il va jusqu'à se faire femme : « *j'étais leur mère pour les enfanter* »<sup>563</sup>. Il fait d'elle sa descendance directe et le filet indispensable de la longue liane qui ne doit pas être rompue :

Mianza ! Ma fille née de ma détresse. Monte, Mianza. Monte, déchire les apparences. Dépasse la réalité, atteins à l'univers des significations. Jusqu'à la langue cornue dans des jacinthes d'eaux. Prolonge-toi, Mianza. Ma Fille engendrée de ma haine, de mon sang, de ma révolte. (*La mort faite homme*, p. 71)

Il en est de même de l'« *être de foi* » qu'est Yakouta qui est aussi « *un fil interminable, reliant les siècles les uns aux autres* »<sup>564</sup> :

Voilà où elle en est arrivée, avec son besoin de vouloir comprendre des choses qui la dépassent. Des mystères et des énigmes que des générations ont mis des siècles à déchiffrer. Elle, Yakouta, elle croit pouvoir résoudre et interpréter les oracles sur un signe de l'index et du majeur. (*Yakouta*, p. 57)

Par ailleurs, certains personnages ont un surnom en plus de leur nom, ce qui leur confère un statut particulier par rapport aux autres personnages et surtout par rapport à l'auteur du surnom. En effet,

Le surnom possède une valeur caractérisante plus forte qu'un simple nom car il désigne un personnage tout en référant à un énonciateur qui se veut le garant de la valeur de vérité. Celui-ci témoigne que le signe convient à la personne qu'il désigne et assume son point de vue subjectif en adoptant implicitement une attitude proportionnelle d'identification. Le surnom joue donc le rôle d'un commentaire métalinguistique qui explique le personnage tout en le singularisant<sup>565</sup>.

---

<sup>562</sup> *La mort faite homme*, p. 225

<sup>563</sup> *Ibid.*, p. 242

<sup>564</sup> *Yakouta*, p. 36

<sup>565</sup> Erman, Michel, *op. cit.*, p. 43

Ainsi, Mambeti devient Mboyo Jenipe pour la « voix » que lui-même appelle « *Nange* ». Dans cette perspective, Mambeti n'est pas seulement un soldat au service du pouvoir. Il est aussi et surtout celui qui doit suivre « *le chemin tracé jusqu'au bout du soleil, là où la vie ne termine pas* »<sup>566</sup>, le chemin tracé par celui qui lui a « *conféré un nom* » et à qui il a « *donné la main* » :

Mboyo Jenipe, n'abandonne jamais la racine. Ne laisse jamais se dessécher l'arbre. Enfonce bien tes orteils dans la terre. Deviens l'acacia qui tient dans la terre, qui grandit du suc de l'univers. Mboyo Jenipe, poursuis celui qui a porté la cognée sur l'arbre. Ne les laisse pas me vider de ma sève. (*Le pacte de sang*, p. 98)

Il en est de même pour Joachim Mboyo qui, en quittant le maillot de footballeur pour entrer dans le maquis, devient successivement Joachim Pedro et Pedro Santos avant d'être surnommé Joachim-Pedro par sa compagne Joana Ndaya qui en précise les motivations :

Tu n'es plus Jean. Dans l'histoire de mon pays, tous les Jean sont sans terre. Tu es Pedro, Joachim-Pedro, et je suis ta femme immortelle. (*Les étoiles écrasées*, p. 194)

En définitive, que ce soit le nom propre, le nom commun, le prénom ou le surnom, tous constituent :

des procédés littéraires de caractérisation qui jouent un rôle capital dans la création de l'illusion référentielle et la construction de l'effet de réalité.<sup>567</sup>

## I.2. Les autres éléments de la fiche signalétique

Si nous nous intéressons aux autres traits caractéristiques des personnages, c'est parce que « *le nom [...] ne permet pas de totalement individuer les personnages dans l'univers du roman* »<sup>568</sup>. Bien qu'il donne vie à celui qui le porte et le distingue des autres, le nom peut contribuer à déstabiliser son identité notamment par l' :

utilisation d'une simple initiale [...], d'un même nom pour divers personnages [...], de plusieurs noms pour un même personnage, de noms de personnages très proches [...] ou encore désignation réduite à des pronoms.<sup>569</sup>

<sup>566</sup> *Le pacte de sang*, p. 97

<sup>567</sup> N'Da, Pierre, *op. cit.*, p. 21

<sup>568</sup> Erman, Michel, *op. cit.*, p. 50

<sup>569</sup> Reuter, Yves, *L'analyse du récit*, p. 71

ce qui est très fréquent dans les romans de notre corpus.

Par ailleurs, l'image que le lecteur a d'un personnage dépend de la manière dont il est présenté par le récit. En plus du nom, le personnage se caractérise par d'autres marques relatives à son identité et à sa personnalité. En outre, certains personnages présentent des traits physiques ou moraux qui les définissent mieux que leur nom et qui les mettent en relation avec leur position dans l'univers du roman.

D'une manière générale, le camp que nous appelons dans le chapitre suivant « *du côté du peuple* » est constitué de personnages physiquement et/ou psychologiquement faibles et qui « *ne sont que des échantillons d'une vaste espèce en totale déconfiture* »<sup>570</sup> alors que « *du côté du pouvoir* » se trouvent des personnages en position de force. Or, à la fin, les rapports s'inversent. Ainsi, le personnage narrateur de *La malédiction* est un jeune traumatisé par l'horreur des scènes auxquelles il a assisté. Il est psychologiquement faible, un état qu'aggrave son jeune âge :

Je découvre pour la première fois que les hommes peuvent se dévorer, au sens littéral du mot. Homo homini lupus, ne cessait de nous répéter notre professeur de latin. Mes yeux étonnés ont vu des scènes indescriptibles. Ils ont assisté avec ahurissement à des meurtres, des mutilations de cadavres, des dépeçages de mères de famille dont on coupait les seins, la langue... Scènes atroces qui arrachent de mon cœur un cri d'horreur, de répugnance tenace, de mort. J'ai vu brandir à une lance ensanglantée un corps humain tout palpitant encore de vie, un sexe mâle, un pied, une main. J'enfonce de toutes mes forces ces souvenirs au fond de ma mémoire. Ils ressurgissent encore déjà plus hallucinants, plus fantasmagoriques. Ma terre s'est desséchée encore davantage, en buvant le sang des innocents, des enfants, des mères. (*La malédiction*, pp. 60-61)

Muanza, le «  *fils de la tribu* », est tellement frappé d'amnésie qu'il oublie même son nom quand il est recueilli dans un village. C'est qu'il vient de fuir son village à feu et à sang et qu'il a vu des scènes horribles, d'où la perte de repères :

C'est alors qu'il se rend compte, tristement, douloureusement, qu'il ne se connaît pas. Il voudrait sourire, majestueux et grand. Savourer cette minute solennelle, prolonger sa paix. [...] Mais non, une partie importante de lui-même est restée quelque part, au loin. Où exactement ? Sous les palmiers ? Derrière les ombres de la nuit ? Pourquoi ne peut-il pas évoquer ses souvenirs ? Pourquoi ne peut-il dominer ces frémissements en lui ? (*Le fils de la tribu*, pp. 17-18)

Pourtant, c'est ce même personnage qui, après avoir retrouvé son identité, va tenter de réconcilier sa tribu à la tribu ennemie dans son amour impossible avec la jeune Nsamba, elle aussi déterminée pour enterrer la hache de guerre entre les deux tribus. Il est ainsi le symbole de la réconciliation comme son nom, qui signifie « *arc-en-ciel* », l'indique dans la tradition biblique. En

---

<sup>570</sup> Tcheuyap, Alexie, « De l'enfance à la nation : corps, famille et violence des destinées », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.313-327, p. 316

effet, après le déluge du temps de Noé, Dieu s'engage à ne plus ravager la terre par l'eau et l'arc-en-ciel est désormais le signe de son engagement et de la réconciliation avec les êtres vivants sur la terre.

Sadi Azrayila, l'« *homme trapu, aux jambes arquées* » dont le geste trop osé pour le pouvoir lui coûtera la vie, deviendra le héros célébré par les « *Anges exterminateurs* » qui vont se joindre aux autres opprimés pour anéantir les « *Seigneurs de la forêt* » en incendiant le Centre neuropsychiatrique, lieu hautement symbolique du pouvoir inique, ce qui fait chanter à Josiane « *le cantique de la promesse et du pacte de sang* » bien qu'au terme de ses recherches pour retrouver son amie Sanga elle n'en voit que le cadavre ainsi que celui de *leur* enfant.

La « *longue file des damnés* » dont fait partie Mianza au début du roman est constituée de jeunes gens ou plutôt de « *leurs bras émaciés, leurs coudes en saillie, humiliamment croisés sur un cœur qui bat la résignation* »<sup>571</sup>. A la fin, c'est ce même Mianza qui proclame sa victoire qui est aussi celle de tout le peuple :

J'ai sauvé l'humanité du déluge. Paré la science de l'immortalité [...]. Et sur la plus haute marche, mon grand-père [...]. Un pays des splendeurs. Des amis. Ceux de juin, brillants dans la lumière vaste. Prolonge mon hurlement, Mianza, sur la terre ébranlée de notre triomphe. Nous, peuple ressuscité de la terre [...]. La mort s'est faite notre puissance. (*La mort faite homme*, p. 257)

Khedamawit Yemane naît sur le champ de bataille au milieu des coups de canon et « *allait croître et grandir dans la folie des massacres. Dans la démence meurtrière des gamins pervertis, intoxiqués de liqueurs infectes* »<sup>572</sup>. Pourtant, pour son père, « *il serait un feu d'expiation et de purification* » et c'est par lui que « *s'accomplira le miracle du Tigray pour les siècles des siècles* »<sup>573</sup>.

Ayoub, « *couvert de poussière* » au début du roman, est contraint à l'exil pour avoir voulu vivre un amour interdit avec Aneidia que convoite également le chef Belkacem. Pourtant, à la fin, il semble dans une situation plus confortable :

Ayoub s'est délivré de la nuit. Il avait atteint les rives enchantées : un pacte de sang sur des mangroves en terre haute, au milieu des étoiles écrasées, car c'était un jour de grand soleil. (*Des mangroves en terre haute*, p. 99)

Il en est de même de Yakouta, jeune fille aux handicaps multiples : elle était « *paralysée des jambes et des bras* » et « *n'avait jamais retrouvé la parole* ». Et pourtant, le récit va l'investir de pouvoirs immenses puisqu'elle est considérée comme celle qui a apporté au peuple « *la véritable*

<sup>571</sup> *La mort faite homme*, p. 9

<sup>572</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 85

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 134

*science de la guerre [...] le secret de la puissance qui fait recréer les soleils, même défunts* »<sup>574</sup> et que c'est à elle que revient l'honneur de mettre fin à la dictature féroce du roi dément avec une facilité inouïe pour « *régner sur toutes les Montagnes de l'est* » :

Yakouta a provoqué une avalanche. Le grand vrombissement de l'ouragan déracine les arbres, arrache les maisons, emporte les montagnes de pierre. Le regard de Yakouta. Le tyran cherche une tanière entre les fissures des roches. La foudre a frappé. Son dos s'enflamme subitement et de panique, il court les bras écartés, sans trouver un refuge. Les pieds ne le portent plus. Les langues de feu l'entourent et le dévorent au milieu des crépitements. Lorsque les flammes se calment, il ne reste qu'une braise qui grésille, et ce vent qui hurle de folie. Le roi dément a été réduit en cendres. La terre des vivants sait qu'elle retrouvera la paix. (*Yakouta*, p. 130)

Cela est particulièrement vrai dans les sociétés africaines où la personne est moins un individu qu'un statut social:

Le personnage n'est pas alors un individu, mais un statut social [...], déterminé non par des caractères intrinsèques, mais un environnement social [...]. Dans ces textes où l'intention critique (historique, politique et sociale) préside largement à la création romanesque, l'histoire du héros est en quelque sorte un alibi, derrière lequel se profile une autre histoire, qui n'est autre que l'Histoire de l'Afrique ou d'un pays d'Afrique<sup>575</sup>.

Certains noms de personnages pourraient passer inaperçus s'ils n'étaient complétés par une sorte de portrait. Ainsi, avant même de connaître le nom du héros célébré par les « *Anges exterminateurs* », on sait qu'il s'agit de l'« *homme trapu, aux jambes arquées* » qui s'est jeté sur le cercueil vide du corps de Marzeng pour démasquer le mensonge. C'est ce geste qui relève d'une grande bravoure et cette action pour le moins inattendue qui l'élèvent au rang de héros:

Mû par une énergie incroyable, il tituba, se redressa, puis se jeta sur les fleurs qui recouvraient le cercueil. Il les piétinait, les broyait, pendant que ses mains s'acharnaient sur le drapeau national, le réduisant en lambeaux. Il braillait des mots inaudibles, difficiles à comprendre. (*Le pacte de sang*, p. 19)

Par le même procédé, les « *Anges exterminateurs* » sont identifiés et improprement appelés par les incroyants pour leurs actions parce qu'ils ne s'appellent jamais par les noms. Ils constituent une communauté de « *frères* », « *la seule Église de Foi et de Fidélité à la promesse de Yezu Messiah* »<sup>576</sup>. Ils se sentent investis d'une mission : délivrer le monde de « *l'iniquité* » et de « *l'horreur du mal* ». C'est pourquoi ils vont mettre fin au pouvoir de la terreur des « *Seigneurs de la forêt* » en incendiant le Centre neuropsychiatrique, « *la clef du mystère* » qui entoure leur pouvoir.

<sup>574</sup> *Yakouta*, p. 120

<sup>575</sup> Paravy, Florence, *op. cit.*, p. 37

<sup>576</sup> *Le pacte de sang*, p. 150

Avec ces différents parcours, « *le lecteur est témoin d'une résilience courageuse qui promet une émancipation africaine* »<sup>577</sup>. Lorsqu'on regarde de près leur portrait biographique ou héréditaire, force est de constater que certains personnages comptent dans leurs lignées des « *hommes de bonne volonté* » qui ont toujours lutté pour la justice et la liberté et qui l'ont presque toujours payé de leur vie. Ainsi, le père de Khédamawit Yemane avait « *pris part aux grandes campagnes de l'Empire* ». Mais avec l'arrivée des premiers militaires, il est mobilisé par force et « *aurait sans doute péri avec les premières victimes de la répression qui s'en était suivie* »<sup>578</sup>. Le père de Yakouta a été tué parce qu'il avait surpris la garde présidentielle qui immergeait les corps des étudiants assassinés dans les eaux marécageuses dont les abords étaient interdits au public.

Les autres ont évolué dans des mouvements farouchement opposés au pouvoir tels que la *Zametchia*, l'*Ethiopian People Revolution Party*, les *Combattants*, la *Brigade des Tigres*, etc. même s'ils ont échoué à plusieurs reprises—comme Khedamawit Yemane, Joachim Mboyo et leurs compagnons, Mianza et ses « *amis de juin* ».

Il convient aussi de souligner le rôle de canalisateur des consciences que jouent les sectes et mouvements religieux. En effet, ils récupèrent les laissés-pour-compte et leur font espérer le salut. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le geste « *politique* » des « *Anges exterminateurs* » quand ils se joignent aux autres forces en présence pour mettre fin à la dictature des « *Seigneurs de la forêt* » en incendiant le centre neuropsychiatrique.

Du côté du pouvoir, les personnages sont présentés dans leur cruauté, leur violence, leur brutalité, bref sous leurs pires aspects pour montrer que leurs actes sont en harmonie avec leurs dispositions intérieures. Ainsi, décrivant le sorcier du village qui veut affirmer sa puissance par des guerres interminables, le narrateur dit :

Et il partit d'un rire hideux. Il rit en ouvrant très grande sa gueule, en tirant très fort sa langue fourchue, en déployant très fort ses mâchoires et sa gorge. Il rit, pendant qu'une salive gluante coule aux bords de sa bouche, aux commissures de ses grosses lèvres. La salive trace un gros filet d'écume sur le menton, dégouline sur sa poitrine crasseuse. (*Le fils de la tribu*, p. 66)

Le Balabat qui malmène les Baria venus s'approvisionner à une borne-fontaine est d'une « *laideur franche* » :

Le Balabat possédait des sourcils embroussaillés, tout grisâtres. D'une stature haute et mince, filiforme sur des jambes de sauterelles, il avait des doigts crochus, exagérément allongés. Il portait un gabi chiffonné qui lui

<sup>577</sup> Sow, Moussa, « L'archéologie de la résilience », in Theuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.279-297, p. 281

<sup>578</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 155



descendait aux genoux. Il avait des cheveux hirsutes, raides comme des poils d'une brosse rebelle. Une bouche placée de travers, qui s'élargissait démesurément chaque fois qu'il esquissait un rictus pour sourire. Ses dents cariées grinçaient avec un bruit sinistre. (*Un jour de grand soleil...*, p. 204)

Mak'Batta, pour ne citer que lui parmi le clan des « *Seigneurs* », est présenté sous son « *aspect incroyablement chétif* » qui est accentué par des tares physiques. Ses actes s'accordent au portrait moral. En effet, il use de ses pouvoirs et corrompt un des grévistes qu'il monte contre ses compagnons en vue d'infiltrer et démanteler les mouvements de grève :

Installé dans son spacieux bureau du deuxième étage, le recteur Mak'Batta clignait interminablement ses yeux bigleux. Un tic impardonnable, qui accentue encore l'aspect incroyablement chétif de toute sa personne. L'imbattable Mak'Batta, comme aimaient à le populariser les étudiants, était un petit homme malingre, bilieux, tout court, vissé sur ses pattes raides. Il marchait par à-coups, comme une sauterelle [...]. Sa bouche se remplissait périodiquement de gerçures. Il avait un nez cambré et rougeaud, des yeux démesurément arrondis, qui jaillissaient de leurs orbites pisciformes. (*Le pacte de sang*, p. 163)

De même, quand le roi-empoisonneur est arrivé, il « *a étouffé le bonheur entre les épines des palmistes* »<sup>579</sup>. Pourtant, à la fin du roman, la sanction tombe sans pitié pour ceux qui s'étaient crus invincibles :

Ce temps-ci, celui où les tyrans expirent. Ils s'anéantissent et s'effacent dans les ravins [...]. Un temps qui s'est fait rêve. (*Yakouta*, p. 149)

Quant à leur portrait biographique, il est émaillé d'exploits peu honorables. Or, le *passé* d'un personnage apporte un éclairage sur son comportement et ses actes. Il détermine de façon significative le présent :

Le portrait biographique [...], en faisant référence au passé, voire à l'hérédité, permet de conforter le vraisemblable psychologique du personnage (en donnant la clé de son comportement) et de préciser le regard que le narrateur porte sur lui<sup>580</sup>.

Il n'est donc pas étonnant que la cruauté légendaire du clan des « *Seigneurs de la forêt* » refasse surface à travers l'exercice du pouvoir par chacun des membres :

Et leur épopée dans l'histoire, n'aura jamais de fin [...]. Cela devait tout importer, que d'avoir compté dans son ascendance, des ancêtres qui réglèrent leurs comptes à coups de haches, et qui se repaissaient des chairs boucanées de leurs ennemis. Et encore par pelletées entières de braises ardentes, dans des rites et des liturgies d'anthropophages ! (*Le pacte de sang*, p. 165)

Il est aussi compréhensible que le confesseur se fasse juge, s'en prenne à son interlocuteur et le dénonce auprès de ses employeurs, puisque religion et pouvoir colonial sont intimement liés :

---

<sup>579</sup> *Yakouta*, p. 12

<sup>580</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 59

Ce n'est pas vrai, tu es plein de mensonge. Non seulement tu voles, mais encore il faut que tu accuses un innocent. Un blanc ne vole pas, ne peut pas voler. Où as-tu caché ce paquet ? Fils de diable, enfant de ténèbres... (*La malédiction*, p. 26)

Les fiches d'identification ainsi dressées ont permis de voir que les personnages semblent présenter un profil bien cadré. Mais qu'en est-il de leurs performances ? C'est ce que nous allons voir dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE II : La classification des personnages

Pour classer les personnages d'un roman, il faut évidemment définir des critères de classification. On peut les classer selon qu'ils jouent le rôle principal ou un rôle secondaire, selon qu'ils sont adjuvants ou opposants au personnage principal, selon leur situation sociale, selon le sexe, etc.

Ainsi, affinant la classification de Hammon, Jouve propose trois modèles de personnages :

L'analyse sémiotique – qui s'intéresse essentiellement à ce que fait le personnage (son parcours) – a [...] été précisée, aménagée, voire reformulée, par une démarche d'inspiration plus poéticienne qui prend aussi en compte ce qu'est le personnage (son portrait)<sup>581</sup>.

Le modèle sémiologique : si le personnage est bel et bien un acteur, il a aussi un nom et un portrait. Il est de ce fait un signe du récit qui se prête à la même classification que les autres signes de la langue<sup>582</sup>.

Le modèle sémio-pragmatique : l'image que le lecteur a d'une figure romanesque, les sentiments qu'elle lui inspire (affection, sympathie, rejet, condamnation) sont très largement déterminés par la façon dont elle est présentée, évaluée et mise en scène par le narrateur<sup>583</sup>.

A l'intérieur de ces catégories, il existe plusieurs sous-groupes. Les critères sont donc très nombreux et la pertinence très variable, comme le rappelle Goldenstein :

On distingue généralement, sur des critères au demeurant très flous, le personnage principal, héros ou protagoniste, des personnages secondaires ou épisodiques qui apparaissent à l'arrière-plan ou de temps en temps dans le roman, et du comparse enfin, personnage dont le rôle se trouve réduit au minimum<sup>584</sup>.

---

<sup>581</sup> Jouve, Vincent, *La poétique du roman*, p. 51

<sup>582</sup> *Ibid.*, p. 56

<sup>583</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>584</sup> Goldenstein, Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 50

Tenant compte de ce qui précède et de la récurrence du pouvoir dans les romans du corpus, nous avons choisi de classer les personnages suivant les relations qu'ils entretiennent avec le pouvoir. Car de plus,

les personnages sont en général porteurs de valeurs qui leur sont propres et témoignent, peu ou prou, d'une vision du monde et de la société dans laquelle ils évoluent<sup>585</sup>.

## II.1. Du côté du pouvoir

Du côté du pouvoir se trouvent tous les personnages qui ont une quelconque parcelle du pouvoir politique, économique, social ou religieux et qui en abusent pour défendre leurs propres intérêts en assujettissant ou en sacrifiant le peuple. C'est le portrait de « *la politicaille* » dans *La malédiction* dont le peuple est appelé à se méfier :

Peuple gare ! Gare ! Gare à la malédiction!

Pour mémoire, qu'est-ce que la réaction ? C'est la

politicaille des aigris!

qui consiste à prendre des apparences fallacieuses

pour amadouer le peuple,

dans le seul but de prolonger le chaos, la misère, le

désordre. (p. 119)

De même, si le sorcier du village où débarque le jeune Nsamba l'accueille sous son toit, c'est avant tout par son ambition démesurée du pouvoir et des honneurs même s'il faut pour cela sacrifier le peuple :

Pour multiplier notre vie. Notre tribu deviendra la plus grande de la terre. L'odeur du sang la fera germer, la fera éclore. Nous serons puissants sur les sentiers de la guerre. Nous triompherons, tu verras. Je mettrai ma puissance au service de notre victoire. Après, quand nous aurons soumis tous ces sauvages rebelles, quand nous serons devenus puissants réellement, les plus puissants de la terre, alors tout le monde reconnaîtra mes mérites, et je serai leur chef. (*Le fils de la tribu*, p. 69)

---

<sup>585</sup> Erman, Michel, *op. cit.*, p. 21

Le comportement de l'Oncle s'inscrit dans la même logique. Si Sadio Mobali fait les études de médecine, c'est parce qu'il est mandaté par les siens et sa réussite ne profite qu'au clan et à l'Oncle, lui le *Vénérable*, le chef du *Clan*. En plus, ce dernier adopte une attitude hautaine envers les autres et abuse des prérogatives de son\_pouvoirs social (« *Il bousculait tout le monde d'une main négligeable. La racaille, la populace* »<sup>586</sup>) et magique sur le directeur du centre des examens qui inscrit Sadio Mobali sur la liste des candidats bien qu'il ne remplisse pas les conditions sous peine de subir le mauvais sort, lui et tous les élèves. Aussi confirme-t-il à l'Oncle :

Demain, il passe les examens en compagnie des autres. Il les a déjà réussis d'ailleurs, avec mention. Combien souhaiteriez-vous pour lui ? [...] Ne jetez pas l'anathème sur nous [...]. (*Le doyen Marri*, p. 42)

Ainsi, la corruption gagne tous ceux qui ont une quelconque parcelle du pouvoir et, au final, c'est « *tout un cercle vertigineux de truandages institutionnalisés* »<sup>587</sup>, comme le Directeur du centre des examens qui laisse faire parce qu'il tient à son poste de doyen qu'il risque de perdre si les épreuves ne se déroulent pas normalement :

Sadio Mobali avait été reçu brillamment malgré une copie blanche et quelques gribouillages au coin gauche [...]. les responsables le gratifièrent des garanties nécessaires pour son inscription au Campus, à la Faculté de médecine. (*Le doyen Marri*, pp. 43-44)

Il en est de même du geôlier qui facilite la fuite du Citoyen ainsi que des agents affectés à la surveillance des mines. Ceux-ci se laissent facilement corrompre parce qu'ils obtiennent leurs dividendes. Le patron peut exploiter la mine sans être inquiété :

Le « patron » s'est partagé le butin avec les soldats. Il leur donne la moitié du sable exploité, des prisonniers, des fermes, et du « lutuku ». En retour, ils lui laissent ses femmes et SA mine. (*La malédiction*, pp. 93-94)

Dambuwa brosse un tableau encore plus sombre des pratiques auxquelles se livrent le Recteur Mak'Batta et sa bande quand on voit les dangers que court tout le peuple :

Les médecins ont déjà décelé des cas d'intoxications et des maladies parasitaires, suite à la consommation de ces boîtes périmées. Mais les responsables les réduisent au silence, jusqu'à l'écoulement total du stock remorqué [...]. nous sommes condamnés tous à disparaître. Cette bande va nous exterminer, par des truandages, des pillages, des meurtres collectifs. Il y a des produits pharmaceutiques très périmés [...] des pilules et des contraceptifs de tous calibres [...] des quantités de viandes détériorées, gâtées, pleines de larves [...] des cargaisons de produits laitiers totalement décomposés, stockés dans les caves de la villa de l'imbattable<sup>588</sup>, et revendus au prix fort dans les maternités et les centres de puériculture. Il y a, il y a. Il y a jusqu'à l'infini. Tout un système organisé, qui détruit les corps, qui affaiblit les peuples. (*Le pacte de sang*, pp. 275-276)

<sup>586</sup> *Le doyen Marri*, p. 39

<sup>587</sup> *Le pacte de sang*, p. 177

<sup>588</sup> Mak'Batta

L'université n'est pas cet « *établissement d'enseignement supérieur constitué par un ensemble d'unités de formation et de recherche, d'instituts, de centres et de laboratoires de recherche* »<sup>589</sup> mais une institution asservie au pouvoir politique. Ainsi, le téléphone de service du Recteur Mak'Batta sert à des communications essentiellement politiques alors que son spacieux bureau situé au deuxième étage de l'immeuble donne sur un escalier qui conduit au sous-sol où sont séquestrés les prisonniers avant d'être acheminés vers le camp Maramba ou le Centre neuropsychiatrique.

Cette institution perd de son cachet scientifique pour devenir le théâtre de pratiques d'un autre âge dans *Le doyen Marri* où Sadio Mobali est admis à cause des pratiques magiques de l'Oncle alors que c'est un illettré tandis que beaucoup d'autres encore « *s'étaient inscrits sans avoir les conditions requises se rapportant à la réussite des études* »<sup>590</sup>. C'est pourquoi le campus était « *en émoi* » pendant la période des examens et la cité universitaire « *prise de sortilèges* ». Les féticheurs vendaient leurs services aux étudiants pour « *les assister dans les épreuves diaboliques annuelles* », si ces derniers ne recouraient pas aux services des mercenaires, c'est-à-dire « *des étudiants des années supérieures, ou même ceux qui avaient déjà terminé les études, et qui rentabilisaient les diplômés* »<sup>591</sup> qui passaient les examens en place et lieu de ceux qui étaient régulièrement inscrits moyennant de l'argent. Pour évaluer ses étudiants, l'enseignant suédois qui dispensait les cours sur les maladies tropicales les envoyait dans un village, non pas pour un travail sur terrain mais pour qu'ils lui rapportent « *des pièces intéressantes rentabilisables au profit de la cupidité en matière d'art primitif* »<sup>592</sup>. En voulant tester les acquisitions des étudiants en ostéologie, son collègue américain Broken Shine effectue une fouille systématique à toute la classe qui se révèle être un abus de pouvoir:

Il avait tout prévu, tout quadrillé [...]. Il fouillait dans la lingerie intime. Il plongeait des doigts sirupeux au beau milieu du fouillis des pubis [...]. les autorités lui avaient accordé une immunité totale, diplomatique, plénipotentiaire et puerpérale. (*Le doyen Marri*, p. 131)

Avec un tel tableau de l'institution du savoir par excellence, l'observation de Mulumba est incontestable :

La devise de l'UNAZA (Université Nationale du Zaïre) tenait à ces mots latins : *Scientia splendet et conscientia*. Cette devise serait difficilement applicable à l'Université de l'univers romanesque<sup>593</sup>.

<sup>589</sup> *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, 2008

<sup>590</sup> *Le doyen Marri*, p. 129

<sup>591</sup> *Ibid.*

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 119

<sup>593</sup> Mulumba, Joséphine, « L'écriture de l'université », in Tcheuyap, Alexie, (dir.), *op. cit.*, pp.131-156, p. 146

De même, l'hôpital cesse d'être un établissement public « *qui reçoit et traite les malades* » parce que, comme l'université, le pouvoir y est omniprésent dans sa cruauté et dans son indifférence devant la misère du peuple. Ainsi, quand le voisin du narrateur est renvoyé de son travail, on a l'impression que sa femme qui fait une fausse couche la nuit perd en même temps sa citoyenneté. En effet, dit le narrateur :

Comme elle n'a plus le droit de rester dans la maison de la société, encore moins le privilège d'être soignée dans un luxueux hôpital, construit dans un but humanitaire, elle ira manger cette terre de sang, dans son village. Mais elle ne l'atteindra jamais, ce village; car la marche sous le soleil, la fatigue, le sang perdu, la solitude, l'abandon, le silence, tout va l'écraser, la broyer. (*La malédiction*, p. 30)

Dans *Le pacte de sang*, l'hôpital a tout d'une catastrophe sanitaire et ce, sous le regard indifférent des services publics :

Il y a des cargaisons de produits laitiers totalement décomposés, stockés dans les caves de la villa de l'imbattable, et revendus au prix forts dans les maternités et les centres de puériculture. (p. 276)

En outre, le Centre neuro-psychiatrique n'a rien d'un asile : les malades y viennent non pour recevoir des soins et espérer la réinsertion dans la vie sociale, mais pour mourir dans l'indifférence totale des autorités, comme le rappelle le jeune docteur Chikuru :

Lors de ses longs mois de stages dans cet asile, il avait eu le temps de se rendre compte de l'indifférence totale des responsables publics, à l'endroit de ses pensionnaires. Au point que les grands malades, les névrosés surtout, en étaient réduits à un état de bestialité, proche d'un génocide. En effet, ils étaient quelques centaines, vautés dans une promiscuité effroyable, hommes et femmes, bêtes et vampires mélangés. Ils grouillaient dans un espace ouvert à tous les immondices charriés par les pluies, depuis les cités insalubres, entassés dans des cellules trop étroites, trop exigües, mal aérées [...] le secteur le plus dramatique était bien celui de l'alimentation. Le personnel, de toutes les façons, était dépassé. (*Le pacte de sang*, pp. 60-61)

Par ailleurs, il n'y a pas de séparation entre l'Église et le pouvoir politique. Ainsi, dans *Un jour de grand soleil...*, les prêtres font une mauvaise lecture des *Saintes Écritures* et mettent la religion au service du pouvoir politique et social des Balabat, ce qui explique le fait que la répression des Zamatchs et des Baria par ces derniers est aussi approuvée par le Pope. Aussi prononce-t-il la malédiction sur Sisay Dessali pour avoir porté la main sur un Balabat en même temps qu'il ordonne aux miliciens de le tuer « *au nom d'Egzi Habihaire* » :

Tu n'es qu'un damné. Tu périras dans le gerrare de feu, dans le Gahannebessatt éternel. Le pays du hatiyah, l'enfer des maudits. [...] Les Zamatchs avaient subi leur juste châtement. [...] Ils avaient attenté à l'ordre de Wollo, à la loi de Dieu. Ils avaient prêché la révolte aux esclaves, monté des Baria contre les Maîtres. Ils avaient piétiné l'ordonnancement sacré de l'Empire. Le Pope n'allait pas déplorer la mort des hérétiques qui avaient enduré à l'avance les tortures de la fournaise qui les attendait dans l'enfer de Seittane. Sisay Dessali avait toujours pensé que l'anathème, c'était d'avoir cru trop longtemps au monde que défendaient les Seigneurs dont le Pope essayait

de protéger les privilèges exclusifs, les abus excessifs. Des institutions iniques et injustes avaient été identifiées au Royaume de Dieu. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 332-334)

Dans *La malédiction*, le prêtre viole le principe de secret du confessionnal pour le compte du colonisateur en dénonçant le voisin du narrateur qui s'était fait confier un paquet contenant des diamants par un blanc de la mine. L'ouvrier s'est cru en infraction puisqu'il était interdit au noir d'être en possession du diamant et est allé se confesser. Le prêtre l'a trahi en le traitant de menteur, une attitude que fustige le « je » narrateur :

Ici, c'est la peau blanche qui triomphe, c'est la soutane blanche qui triomphe, c'est l'uniforme blanc, le képi blanc, les galons blancs qui triomphent. Marche mon frère, vers notre Golgotha. Leur Dieu a déjà assumé toutes leurs souffrances [...]. La confession a établi ton péché. Tu seras placé tout à gauche, à cette gauche terrible du Seigneur tout-puissant [...], et nous tous avec toi. Pour toi, pas de rémission possible. Aucune pénitence. (pp. 29-30)

Ce sont des personnages qui sèment la terreur partout et qui exercent leur autorité avec brutalité pour asseoir et légitimer un pouvoir mal acquis et pour parer à toute éventualité :

Le quartier grouille des meutes de policiers, des soldats, qui errent en hordes, le long des palissades en bambou, qui courent dans tous les sens, qui couvrent la nuit des sifflets stridents. Scènes désormais familières. Panique, consternation. Pillages. (*La malédiction*, p. 104)

Dans la majorité des cas, ils n'ont pas les compétences requises pour les postes qu'ils occupent. Ils font preuve de favoritisme et de clientélisme. Ainsi, Mak'Batta était nommé au « poste envié de Recteur de l'Institut supérieur » non pas parce qu'il le mérite, mais « parce qu'il appartenait au 'clan des Seigneurs' » dirigé par Djogo, une nomination à laquelle Marzeng était opposé, ce qu'il a payé de sa vie :

Oui, ils étaient les nouveaux Seigneurs de la forêt. Forces incultes et impavides. Forces mystérieuses, mais si terribles, lorsqu'elles se déchainent. Forces irruptives, qui s'abattaient avec la violence des cyclones, accumulée depuis les temps originels. (*Le pacte de sang*, p. 164)

Conscients de leur incompétence et des frustrations du peuple, ils mettent sur pied des milices, des services de sécurité spécialisés et des techniques sophistiquées de torture pour faire taire toutes les voix de l'opposition. Toutefois, les rivalités internes font qu'ils tombent parfois dans leurs propres pièges. Ainsi :

Les deux agents de l'administration urbaine qui s'étaient évertués à disperser les marchandes récalcitrantes, s'étaient laissés proprement détrousser par les ngembo. Ceux-ci les avaient amenés, dépouillés de leurs chemises, de leurs montres-bracelets, et même de leurs chaussures, et les avaient traînés jusqu'à la permanence de la gendarmerie du marché. (*Le pacte de sang*, p. 240)



Les responsables rivalisent en imagination dans l'invention de méthodes de torture dans les prisons. Ainsi, le capitaine Babendoy a à son actif d'avoir perfectionné la méthode de « *zondage* » et « *la samba des zabulu* » alors que Yalêtis en a été le premier initiateur :

Babendoy était un type bien [...], efficace surtout. Sa plus grande invention était la samba des zabulu, une sorte de ballet géant, au cours duquel les Jimbongs les plus récalcitrants finissaient par exécuter des prouesses des danses guerrières, sous l'effet du zondage. Le courant électrique impulsé dans le ventre avec une puissance et un voltage contrôlés, commençait par émulsionner les intestins et les entrailles, avant de pousser les Jimbongs à accomplir des cabrioles incroyables, bien rythmées, et qui semblaient irréelles par leur cadence et leur régularité. (*Le pacte de sang*, p. 40)

Ces techniques font la fierté de leurs auteurs et garantissent la force du pouvoir :

Dans toutes les cellules et tous les services de détention pour motif de la sécurité politique, la méthode Babendoy de zondage avait fait fortune. Pour peu encore, il réclamerait son brevet d'invention, ou à la limite, une médaille de bravoure militaire. (*Le pacte de sang*, p. 41)

Ils tuent et massacrent pour le plaisir de leurs anatomies sanguinaires. Ils empoisonnent allègrement, font suicider avec art et méthode. Ils se congratulent de leurs supplices ingénieux pratiqués dans les caves des services de sécurité. (*Les étoiles écrasées*, pp. 55-56)

Aussi la force du pouvoir se concentre-t-elle dans les prisons et les institutions assimilées telles que le Centre neuropsychiatrique où les responsables :

fourraient, non pas des malades mentaux, mais des « détenus politiques » [...] que les « chefs » ne parvenaient pas à se résoudre à réduire au silence par des méthodes adroites et appropriées<sup>594</sup>

ou la grande bâtisse du tribunal, « *le symbole de la Loi et de l'ordre des Seigneurs* »<sup>595</sup>. L'exemple le plus parlant est celui du camp Maramba « *qui devait sa réputation et la confiance dont le gratifiaient les responsables* » à l'efficacité des tortures infligées aux détenus et où « *la vie ne reprenait qu'à la nuit tombée* », quand commençaient les séances de torture qui duraient toute la nuit et qui n'avaient qu'un objectif :

[Les détenus] doivent oublier leur corps, ses sensualités, ses susceptibilités. Ils doivent annuler les sentiments, les émotions. Ils doivent dépasser la souffrance, afin d'atteindre à la gestation de la douleur. [...] La douleur doit les purifier... (*Le pacte de sang*, p. 198)

Par ailleurs, il se pratique un véritable culte du pouvoir avec des rites rigoureusement accomplis par les « *Seigneurs de la forêt* » afin d'accéder à la science du pouvoir et de la puissance de domination. C'est pourquoi ils sont prêts à tous les sacrifices, comme « *la manducation rituelle*

<sup>594</sup> *Le pacte de sang*, p. 62

<sup>595</sup> *Un jour de grand soleil...*, p. 57

et mythique du coeur de Yepiya » ou de Marzeng et de tant d'autres. Ils se croient être nés pour dominer :

La puissance nous a été donnée depuis la naissance, proclame l'assistance. Elle est portée par la panthère invincible, le fauve aux griffes de fer, aux ongles d'acier. (*Le pacte de sang*, p. 317)

La technique de répression qui revient presque dans tous les romans consiste à dissoudre ceux qui osent s'exprimer librement « dans le soufre et l'acide corrodant des démenes présidentielles »<sup>596</sup>, comme le rappelle d'ailleurs le poème liminaire de *La mort faite homme*.

Ce sont des bourreaux qui condamnent leurs victimes à des peines sans rapport aux fautes commises. Ainsi, au camp Maramba, les détenus sont :

pour la plupart, des gosses de moins de quinze ans, ramassés dans les ruelles sombres des cités et des bidonvilles pour des motifs divers : délits, menus larcins, vagabondages, quolibets sur les militaires, ou simplement, mauvaise humeur des patrouilles des Nkoï-Nkoï<sup>597</sup>.

Le constat ne diffère pas pour les Zamatchs. En effet :

La souffrance leur était infligée, non en fonction d'une faute commise et reconnue en pénitence, ni même d'un interdit transgressé. Mais uniquement parce que cela était ainsi. Il fallait broyer des corps sacrifiés, martyriser, comme si les Balabat en avaient éprouvé un besoin biologique [...]. Toutes les lois s'érigeaient sur ce principe de torture gratuite, sans la passion qui délivre. (*Un jour de grand soleil...*, p. 248)

De même, les ex-étudiants sont condamnés à « quinze ans de servitude pénale principale parce qu'ils ont osé parler [...] ont parlé juste [...] ont parlé libre »<sup>598</sup>. Mobali est condamné à « dix mois réglementaires de réclusion, multipliés par des centuples et des décimales »<sup>599</sup> pour avoir uriné « devant la maison communale » alors que le Citoyen est « condamné aux travaux forcés à perpétuité »<sup>600</sup> parce que les policiers ont trouvé chez lui des diamants, « une dizaine de pierres ».

Qui plus est, la fierté qu'éprouvent les dirigeants et le confort que cela leur procure sont directement proportionnels aux souffrances infligées au peuple. Ainsi, bien que Bangu soit abruti par les doses fortes de shimboko et qu'il soit devenu un être à la dérive, « une chose lui donnait un peu de chaleur au coeur, car c'était un grand honneur que d'être affecté au camp Maramba »<sup>601</sup> en tant qu'institution de la torture. La même satisfaction est éprouvée par le roi tyran :

<sup>596</sup> *La mort faite homme*, p. 8 ; *Les étoiles écrasées*, p. 124 ; *Un jour de grand soleil...*, p. 326 ; *Le doyen Marri*, p. 140 ; *Yakouta*, p. 29, p. 64, p. 91

<sup>597</sup> *Le pacte de sang*, p. 49

<sup>598</sup> *La mort faite homme*, p. 9

<sup>599</sup> *Le doyen Marri*, p. 54

<sup>600</sup> *La malédiction*, p. 117

<sup>601</sup> *Le pacte de sang*, p. 39

Le roi dément pouvait exulter au fond de son repaire. Son règne touche au terme de l'inhumaine cruauté. Il massacre le Peuple et avale gloutonnement des liqueurs infectes. Il a perdu la raison et il ne se repaît jamais du sang versé. Il a égorgé les élèves et saccagé les salles de cours. Une nuit torride de mai entre onze et douze haies d'acacias ensanglantés. Les murs barbouillés de chairs dispersées. Partout les mères pleurent le deuil qui a frappé la terre. (*Yakouta*, p. 21)

La démence de ces « *Seigneurs de la forêt* » est subie dans tous les coins et recoins de la conscience par le peuple pour qui « *l'Age d'or [...] quand crèveront tous les salauds* »<sup>602</sup> n'est pas pour demain, car, estime le prisonnier :

Ils ont la peau dure, que rien ne peut crever. Ils s'engendrent, de gendres en gendres. Ils se multiplient. Ils prolifèrent, ils se reproduisent. Des cellules de mitoses, infinies, indéfinies. D'autres surgiront sur les cendres de ceux que nous brûlons, sur les dépouilles de ceux que nous écrasons. Ils se prolongent à travers les labyrinthes des siècles. (*La mort faite homme*, pp. 221-222)

En plus,

Les responsables étaient précédés par des incompetents et remplacés par des incapables. C'était connu. Ils utiliseraient des méthodes identiques. Ils camoufleraient les chiffres et les statistiques. Ils maquilleraient les dossiers. Ils gonfleraient les budgets des caisses anonymes. [...] Ils appliqueraient les mêmes ruses qui avaient si bien réussi en d'autres circonstances. Ils survivraient à l'ouragan, s'il survenait. (*Le doyen Marri*, p. 130)

C'est également en ce sens qu'il faut comprendre le parallélisme qu'établit *La malédiction* entre les quatre périodes et le tableau sombre qu'il en dresse. En effet, même si « *le vent de l'indépendance a soufflé* » pour mettre fin à « *quatre-vingts ans de misère noire, d'esclavage, de décrépitude, de pauvreté et d'humiliation* »<sup>603</sup>, les « *fils du pays* » qui ont pris les rênes du pouvoir ne défendent que leurs intérêts et le peuple est loin de profiter des fruits de sa terre, alors qu'il chante « *la paix la réconciliation avec la terre* » :

Et dans quelques mois, plus de travail de champs ! Je jette ma houe, je jette mes machettes [...] ; en tout cas, je brûle ma case. Et j'irai vivre dans le palais que mon fils va me construire en ville, le jour où il deviendra ministre. Plus de fatigue, plus de soleil qui brûle mon dos ! [...] J'aurai une voiture à moi, un camion pour mes femmes, mes enfants, mes chèvres et mes moutons. (*La malédiction*, p. 68)

Il ne tarde pas à déchanter et à replonger dans une misère plus sordide. Les mines de diamant sont restées des chasses gardées pour les responsables. Autrement dit, crie le fou,

Ils les (LES) ont remplacés. Maintenant, ils se nourrissent de notre sang. (*La malédiction*, p. 89)

C'est aussi la conviction des Baria devant le culte du « *Geramanja* » qu'ils considèrent comme « *le symbole de l'humiliation* » :

---

<sup>602</sup> *La mort faite homme*, p. 221

<sup>603</sup> *La malédiction*, p. 63

Le Geramanja : le signe de la puissance millénaire des Seigneurs. Une divinité que rien ne pouvait détruire, ni les bourrasques, ni les cyclones. L'image même de la gloire pour ceux qui avaient érigé des royaumes entiers sur le sang de leurs enfants. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 309-310)

## II.2. Du côté du peuple

Dans cette catégorie se retrouvent des personnages qui subissent le pouvoir et que celui-ci cherche à écraser à tout prix. Ils ont des difficultés d'existence dans une société marquée par la violence, la corruption, bref l'effondrement des valeurs morales. Le constat qui suit en dit long :

Tous ceux que j'aimais sont morts. De maladie, de souffrance. De poésie surtout. La poésie de la misère. (*La malédiction*, p. 109)

Ce sont des personnages tellement meurtris qu'ils en arrivent à désarmer devant la vie (« *Je vois s'écrouler l'amas de mes illusions accumulées* »<sup>604</sup>), à vivre dans le mensonge pour survivre ou à douter même de leur existence. Il en est ainsi du narrateur de *La malédiction* après avoir été témoin des tortures infligées à son voisin suite à sa confession : « *Depuis ce temps, je ne me confesse plus sans appréhension, sans mensonge* »<sup>605</sup> et de Mianza prisonnier :

Vous l'avez entendu, non ? [...] Lorsque Mianza vous affirmait, avec désinvolture, qu'elle n'avait jamais existé. Et moi, ai-je jamais existé ? Si j'ai existé un jour, même à l'état d'une ombre, même sous les figures d'une silhouette, alors Mianza aussi, a existé. (*La mort faite homme*, p. 226)

Ce sont également des personnages qui sont maintenus dans l'anonymat comme le « *fils de la tribu* » dans le roman éponyme ou comme le prouve l'extrait du verdict du procès des futurs détenus qui sont identifiés par rapport au moment précis du verdict. En effet, la longue file des condamnés sur laquelle s'ouvre le roman est constituée d'ex-étudiants dépourvus de visage :

Le Tribunal de première instance a condamné [...] dix ex-étudiants, à la peine de servitude pénale principale à perpétuité, et trois autres à quinze ans de la même peine. Deux acquittements ont été prononcés. (*La mort faite homme*, p. 10)

Le narrateur de *La malédiction* change souvent de visage sans l'afficher et quand il parvient à révéler son identité, il ne reste pas moins anonyme : il est un écolier, un collégien, un trafiquant, un

---

<sup>604</sup> *La mort faite homme*, p. 218

<sup>605</sup> *La malédiction*, p. 30

commerçant, un fou... pour être finalement « *Citoyen* » dans le procès où il lui est demandé s'il reconnaît avoir fait le trafic de diamants. Le verdict renforce donc l'anonymat :

Citoyen, dans l'application stricte et rigoureuse de l'ordonnance-loi numéro... [...] En conséquence, tous vos biens seront confisqués. Votre maison sera brûlée, ne pouvant être d'aucune utilité publique. Vous êtes condamné aux travaux forcés à perpétuité. Ainsi prononcée... La séance est levée. Affaire suivante. (*La malédiction*, p. 117)

Les personnages de cette catégorie se sentent abandonnés par ceux qui étaient censés les protéger et qui perdent tous leurs repères, comme le constatent amèrement Pedro Santos et Mianza :

Nous avons tous perdu le chemin de la maison. (*Les étoiles écrasées*, p. 100)

Je n'ai plus le courage d'implorer les ancêtres [...]. Je ne connais pas leurs signes. Leur langage [...]. Je ne sais pas interpréter leurs songes, leurs visions. Je suis seul [...]. On m'a tout arraché [...]. Je suis sevré de ma terre rouge, de ma terre d'étiage. (*La mort faite homme*, pp. 69-70)

Il en est de même de Ayoub, l'enfant prodigue qui revient dans son village couvert de poussière et vraisemblablement sans plus d'attache :

Ayoub était revenu à l'enfance. Un cauchemar d'incertitude, une blessure à l'entaille du souvenir. Des instants perdus dans la mélancolie et l'angoisse tenace de ce qui ne s'interroge plus. Car l'Aïeul ne répondait pas. Il ne parlait plus les langages audibles. (*Des mangroves en terre haute*, p. 12)

Pire encore, les souffrances physiques finissent par affecter le psychologique si bien que les personnages qui étaient parvenus à sortir de l'anonymat pour combattre l'oppression sombrent littéralement dans la folie. En effet, quand ils ont encore leur lucidité, la situation leur semble irréversible et l'issue très peu probable :

Je sens que je suis devenu fou. Fou. Fou. Dois-je payer le tribut de mon destin, quinze oboles de la botte de ronces, quand j'ai dû flancher surtout par prédestination ? (*La mort faite homme*, p. 35)

Pour Ayoub, rien ne semble aller comme il se doit. En effet, il :

avait tant désiré un siècle d'amour et de bonté. Tout se déroulait à l'envers, comme s'il avait été produit à l'existence dans le contre-sens de la nature<sup>606</sup>

Plus loin, Mianza s'entend dire :

Il te faudra après, un autre réapprentissage des langages des hommes. Peut-être n'y arriveras-tu plus jamais. Quinze ans, cela laisse forcément des traces. Et tu n'as même pas encore accompli le dixième ! Qu'en sera-t-il au bout ? [...] Des années entières qu'il faudra pour t'épouiller entièrement, si cela peut encore se faire. (*La mort faite homme*, p. 212)

---

<sup>606</sup> *Des mangroves en terre haute*, p. 16

Ces dérèglements s'expliquent par le fait que « *l'ordre du monde garantit l'ordre de l'homme, et inversement* »<sup>607</sup>, ce que Ngandu Nkashama dit explicitement ailleurs :

En dehors du pouvoir proprement dit, l'un des thèmes les plus récurrents reste celui de la folie sous toutes ses formes, depuis l'aliénation psychologique face à la violence, jusqu'à des formes atypiques qui conduisent à des comportements de paranoïa, de schizophrénie ou simplement de gestuelles psychotiques<sup>608</sup>.

Le fou est un personnage qui revient très souvent et qui est représentatif d'une société où la liberté d'expression n'existe pas et où la vérité ne peut sortir que de la bouche du fou, c'est-à-dire de celui qui échappe à la censure par son statut : il ne contrôle pas ses pensées. En effet, dit Jouve,

il sait (en tant qu'illuminé), il a des désirs sans bornes (en tant qu'adulte-enfant) et il possède, grâce à son statut, un pouvoir sans équivalent.<sup>609</sup>

Ainsi, dans *La malédiction*, la foule se rassemble sur la place du marché pour écouter le messie, « *ce diseur de la nouvelle bonne nouvelle* ». Elle se reconnaît à travers lui et approuve un discours qu'elle s'approprie tout en étant incapable de l'assumer ouvertement à cause de la répression :

Aurais-je le courage de témoigner pour ces milliers de vies qu'on sacrifie chaque jour ? Leur crime est de vouloir exploiter une terre maudite. Ils sont coupables d'avoir touché aux mamelles de la terre maternelle. Inceste et matricide. C'est ici que l'homme est sévèrement châtié, par ces lugubres dieux qui ont eux-mêmes tramé son destin, et guidé ses mains. C'est ici que l'enfer acquiert son sens plein. Mes récriminations sont-elles le résultat de ma déchéance ? Refoulement ? Depuis quand suis-je le messager de mes frères ? Est-ce que je leur promets le salut ? Dans des arcanes apocalyptiques ? Les prophètes n'ont plus de place chez nous. On les abat à bout portant. On les torture dans les cavernes obscures qui ont nom « sécurité » ! (*La malédiction*, p. 87)

Par ailleurs, comment comprendre la fusion de plusieurs personnes qui s'engendrent mutuellement (Mianza narrant, sa compagne, sa fille et sa sœur) en un seul nom sinon par l'incapacité pour ce détenu de contrôler son imagination ou de l'organiser logiquement et par la volonté de se démultiplier ?

La femme que j'ai aimée ! [...] Mianza ! [...] Mianza wanyi. Ma Fille que je n'oublierai jamais. (*La mort faite homme*, pp. 213-214)

Il convient de souligner ici la relation incestueuse qui s'établit entre les personnages masculins et les personnages féminins. En effet, les rapports entre l'homme et la femme font de celle-ci à la fois mère, femme, sœur et/ou fille de celui-là, comme l'illustrent les cas de Mianza

<sup>607</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 50

<sup>608</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Ruptures et écritures de violence. Études sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, p. 114

<sup>609</sup> Jouve, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, pp. 166-167

prisonnier et sa fille, Ayoub et Aneidia, Khédamawit Yemane et sa femme Elizabêt Adâné ou sa fille Sénami ou encore sa compagne de lutte Zôra Lou Swegho ou sa mère Mâh :

Oh ! ma bien-aimée. Pardonne-moi de hurler ainsi ton nom. Comment communier avec toi, ce soir, à ta chair. A ton corps, à toi, mon Amour. [...] Mon unique femme, mon épouse. La femme de mon corps, la fille de mon corps engourdi, alanguï. [...] Et voilà que sur ce papier, les mots que j'aurais voulu glisser à ton corps, se prédisposent à te dire mon besoin de toi. De ton corps, de ma petite fille d'Amour. Pardonne-moi, mon enfant [...] de vouloir tant m'achever en toi [...] me remplir de toi. Ma plénitude, ma complétude. Ma totalité. Mon unité créée. Toi, de même chair que moi. (*La mort faite homme*, p. 116)

Pars en paix, Aneidia. Aneidia mienne, mon épouse aimée. L'épouse reniée [...]. Épouse désirée, rêve insaisissable pour des plantes glabres [...]. N'aie pas peur, petite fille aimée. (*Des mangroves en terre haute*, pp. 51-52)

A Kimpompo, tu te rappelles Khédamawit Yemane ? Je t'ai engendré. Mâh, ta mère, c'est moi. Sénami ta fille, c'est moi. Elizabet ton épouse, c'est moi. Je suis ta femme immortelle. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 362-363)

Les deux jeunes femmes Josiane et Sanga entretiennent une relation impossible et interdite dans leur vie de religieuses qu'elles seront obligées de quitter mais *leur* enfant, le fruit de leur « *pacte de sang* », est un signe d'espoir dans l'avenir :

Josiane retenait ses larmes. Mais chaque nuit, la douleur éclatait aux quatre coins de sa souffrance. Des gémissements, des pleurs. Sanga avait deviné sa peine. Alors, elles s'enivraient toutes deux de cette même souffrance. Sanga s'introduisait dans sa chambre, la consolait, la caressait. C'est ainsi que toutes deux, elles découvrirent leurs corps. D'abord, elles s'enlaçaient, s'embrassaient sur la bouche. Une nuit, Sanga déposa Josiane sur son lit, et s'y glissa à son tour [...]. Des années passèrent. (*Le pacte de sang*, pp. 26-27)

Une telle relation n'est autre chose que la douleur portée et cachée d'une vie à naître, d'une vie meilleure mais dans la souffrance absolue, car « *à force d'ingurgiter les souffrances [...], elles finissent par éclater, forcément* »<sup>610</sup>, ce qui permet de triompher ensemble de la mort et de l'anéantissement, comme le prouve Khédamawit Yemane :

On dirait que c'est toi que je suis venu chercher si loin, dans ce pays étrange. C'est toi qui m'as appelé à la vie. Tu te rappelles ? Je t'avais toujours dit qu'il m'avait manqué quelque chose d'important dans l'existence : une Mère. Désormais, c'est toi qui me tiendras lieu de Mère. C'est toi qui seras ma Mère. Ma Mère inconnue, c'est toi. Toi seule, Elsa. (*Un jour de grand soleil...*, p. 21)

Les personnages puisent la force dans leurs souffrances. Ainsi, affirme le narrateur, « *tant que je ne me serai pas vengé, tant que je n'aurai pas humé... l'odeur... de leur... sang... c'est mon sang qu'ils boiront, là* »<sup>611</sup>. Et c'est précisément au moment où tout semble totalement perdu que les

<sup>610</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 297

<sup>611</sup> *La malédiction*, p. 35

personnages retrouvent tout leur courage en assumant leur situation. En effet, « *ils ne possèdent, pour seules forces, que leur imagination et leurs désirs* »<sup>612</sup>. Ainsi, bien que rien ni personne ne l'attende à l'extérieur de la prison, le Citoyen préfère s'enfuir, la fuite étant ici synonyme de liberté. À la dernière ligne du roman, Josiane, à qui la maternité n'avait pas été accordée comme aux autres femmes, devient mère par procuration et « *continuait à chanter le cantique de la promesse, et du pacte de sang* »<sup>613</sup> avec le corps de l'enfant de Sanga dans ses bras. De la même manière, la mort est à l'origine de la vie et de la liberté que chantent le prisonnier et les Zamatchs comme le couronnement de leurs efforts :

La mort morte, sur la terre du limon, sur le lit des fougères. Mianza, me voici. Le Médecin de tout l'univers. J'ai sauvé l'humanité du déluge. Paré la science de l'immortalité [...]. La mort s'est faite notre puissance. Car, la mort nous a fait des hommes. Et la mort s'est faite homme. (*La mort faite homme*, p. 257)

Je sais où mon destin me conduira. Tout naturellement. C'est pour cela que mon cœur palpite de joie. Car je vais enfin me reposer dans la paix éternelle. Je vais enfin rejoindre les étoiles, rejoindre les flammes, les os carbonisés... (*La malédiction*, p. 121)

Le Tigray triomphera de tous les démons qui nous exterminent [...]. En nous suppliciant, ils nous procurent des forces plus grandes. Et ils se dévorent eux-mêmes de l'intérieur. La cruauté les rongera et ils ne seront plus que des carcasses vides, à la portée de nos armes. (*Un jour de grand soleil...*, p. 244)

Au-delà du désespoir, les Zamatchs croient dans un avenir meilleur :

Nous mourrons tous, nous, les enfants de l'Ethiopia nouvelle. Des cendres surgiront des milliers de mains que vous ne pourrez plus anathémiser. Notre foi est inexpugnable, Papasé. Inexpugnable. (*Un jour de grand soleil...*, p. 336)

Pour Pedro Santos, toutes les épreuves se révèlent à la fin comme un véritable parcours initiatique d'où il sort transformé et fortifié :

Cette nuit a été celle de la révélation. Il en est sorti comme une chenille de la chrysalide. Purifié des miasmes de la peur et de la rancœur. Il a aiguisé les mots qui déchaînent la foudre, qui lancent des éclairs. Il est prêt maintenant. La guerre peut venir. Il a ceint ses reins de la tunique magique, qui préserve la mort. Il va terrasser l'enfer. (*Les étoiles écrasées*, pp. 157-158)

Les personnages de cette catégorie sont surtout des jeunes qui mettent leur force et leur détermination au service de toute la société en se réclamant de certaines grandes figures historiques d'horizons divers: Che Guevara, Lumumba. Il en est ainsi des lycéens rassemblés autour de Pierre-Claver et de la mémoire du père de l'indépendance du Congo si bien que « *les compagnons de*

<sup>612</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 168

<sup>613</sup> *Le pacte de sang*, p. 337



*Pierre-Claver* [...] ont transformé la commémoration du dix-sept janvier<sup>614</sup> en une journée qui marque l'avènement d'un autre cycle et d'une autre saison »<sup>615</sup> ou de Joachim Mboyo et de ses compagnons de lutte qui se savent investis d'une grande mission:

Il va se battre, pour que plus jamais le peuple de son pays ne connaisse le désarroi qui l'assaille, qui l'étreint à la douleur. Il va conjurer la solitude qui fait remonter, avec la bile et les sucs pancréatiques, une amertume plus mortelle que des belladones vénéneuses. (*Les étoiles écrasées*, p. 46)

Ils récupèrent les méthodes de répression de leurs anciens bourreaux, car la violence appelle la violence, comme l'auteur le prouve suffisamment dans son essai *Citadelle d'espoir* :

Le pouvoir de la dictature est par lui-même un pouvoir de la mort. Il est réducteur, mais il est surtout avilissant. Il détruit, et en plus, il dénature. De tels sentiments ne s'extirpent par une conversion, même la plus sublimante. Ils s'extirpent par la violence, parce qu'ils sont produits par des réflexes de la violence<sup>616</sup>.

Ainsi, affirme le narrateur de *La malédiction* :

Tant que pèsera sur moi cette souffrance, tant que j'endurerai ces supplices que je ne peux admettre ! J'appelle à pleins poumons la foudre des cieux, les tonnerres, et l'assourdissante mort [...] moi, je n'ai pas les yeux d'un résigné. (pp. 36-37)

De même, pour mettre fin à la domination des Balabat, Tadessé fait comprendre aux autres Zamatchs qu'ils doivent utiliser les mêmes méthodes :

Les Balabat nous ont tracé le chemin. Ils plongent nos corps dans l'acide pour les dissoudre, nous utiliseront les mêmes méthodes pour désagréger les leurs. Ce sont des truands et nous emploierons les mêmes lois de truandage à leur endroit. Les mêmes flagellations. Nous n'aurons pas besoin d'en inventer d'autres. Les leurs nous suffisent. (*Un jour de grand soleil...*, p. 326)

Ils ont conscience que la société court à la dérive et qu'il est de leur responsabilité de la sauver de la folie des dirigeants. C'est le point de vue du docteur Chikuru nouvellement affecté à la direction du centre neuropsychiatrique. En effet, il a comme objectif de changer toutes les situations déclarées catastrophiques par ses prédécesseurs :

Au milieu de tant de gens qui n'ont pas conscience, qui n'ont aucune responsabilité de leurs actes, ni sur eux-mêmes, nous devons porter nos regards plus loin que sur nos pieds enflés. (*Le pacte de sang*, p. 75)

Cet engagement est partagé par les jeunes de *La mort faite homme* face à la résignation des adultes et à la férocité du pouvoir. Pour cela, ils sont assimilés aux étoiles, comme nous en avons déjà parlé :

<sup>614</sup> Date de la mort de Patrice Lumumba et des obsèques de Pierre-Claver

<sup>615</sup> *Les étoiles écrasées*, p. 131

<sup>616</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Citadelle d'espoir*, p. 13

Les étoiles se révoltèrent dans un ciel corrodé par des longues files, par des tourbillons de flammes. Par des traînées de flammes [...]. Les étoiles voulaient la liberté, dans un autre coin du ciel. (p. 66)

C'est aussi la conviction des Zamatchs en général et de Tadessé en particulier qui n'adhère pas à la religion du Pope parce qu'il la juge contraire aux préceptes divins. Il en profite pour lui signifier leur intention de fonder une religion qui ne serve pas uniquement les puissants:

Je sais que les Églises ont toujours été du côté des puissants, des envahisseurs et des usurpateurs. Plus près des trônes des tyrans que des bicoques des pauvres. « Heureux les pauvres », Abâté. A partir de maintenant, nous allons fonder l'Église des pauvres. La plus grande et la plus importante de toute l'histoire de l'Esprit de l'homme. L'assemblée spirituelle des « damnés de la terre ». Une religion nouvelle des démunis et des opprimés. Notre Évangile n'aura pas que la loi de l'amour : « aimez-vous les uns les autres ». Mais également celle de la perfection : « soyez libres et parfaits, comme votre Père du ciel est libre et parfait. [...] L'Amour ne choisit pas, il ne discute pas. Il ne défend pas les dominateurs aux tuniques bariolées, qui assujettissent les pauvres. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 273-274)

En ce sens, ces personnages rappellent la force de l'engagement de l'écrivain dans un pays où le pouvoir est bâti sur la terreur et les injustices:

L'écrivain a occupé dans le pays une place de choix. Par son discours d'abord, qui a dérogé aux principes de la peur subite, celle qui semblait avoir paralysé toutes les énergies intellectuelles. Une audace que beaucoup ont considérée comme de la folie, et même comme de la démence, dans l'affrontement inégal entre les forces de l'esprit et celles de la terreur. Par le personnage de l'écrivain lui-même, de tels comportements prenaient dans les milieux des jeunes élèves et lycéens des dimensions considérables.<sup>617</sup>

En d'autres termes, comme le dirait Kazi-Tani, « *le peuple est la force vitale d'une société, inépuisable réservoir de possibilités de renouvellement [...]* ! »<sup>618</sup> Dans les romans de notre corpus, il est en grande partie constitué d'une foule de :

personnages [qui] tiennent [...] à triompher du temps, de l'espace, de la mort et de l'immortalité. Des hommes, des fleuves et même des monstres sacrés. De toutes les divinités, passées, présentes, et celles à venir<sup>619</sup>.

C'est la raison pour laquelle le « je » narrateur de *La malédiction* assume une identité plurielle. Il se veut le représentant de tout un peuple, celui qui accepte de sacrifier sa vie pour les autres, bien qu'il se dise ne pas avoir « *l'héroïsme des martyrs* » et que le contexte social dans lequel il évolue ne soit pas fondamentalement favorable au déploiement d'une action héroïque. Il se présente comme étant « *'Ecce Homo !', cet homme que l'on recherche* »<sup>620</sup> :

<sup>617</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, p. 27

<sup>618</sup> Kazi-Tani, Nora-Alexandra, « Pour un nouveau discours africain », in Diop, Samba, (dir.), *op. cit.*, pp.33-66, p. 52

<sup>619</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 173

<sup>620</sup> *La malédiction*, p. 112

C'est moi, ce peuple terrassé qui gémit sous les fesses du bourreau. [...] Je revois défiler devant moi, les pluies, les déluges qui se sont abattus sur nous depuis des siècles, depuis la genèse. Dans mon ventre grouille comme une multitude d'enfants qui gémissent. Je suis enceinte. Enceinte des générations, présentes, passées, futures. Toutes, unies dans une même malheureuse destinée. Sans haine pour le meurtrier. Il ne le mérite même pas. (*La malédiction*, p. 113)

Qui plus est, pour reprendre une formule des *Essais* de Montaigne, « *chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition* ». Pour cela, bien que Mianza refuse le statut de héros dans le sens d'« *homme de grande valeur* » ou de « *tout homme élevé au rang de demi-dieu* » ou même de « *personnage principal dans une œuvre littéraire* » et qu'il ne soit pas toujours facile de l'appliquer entre autres à Muanza, Josiane, Docteur Chikuru, Ayoub, Khédamawit Yemane, Pedro Santos et leurs compagnons ou Yakouta, cette démarche individuelle pour la quête de la liberté, de l'égalité et de la justice ne peut-elle pas faire d'eux des héros voire des plus grands dès lors qu'au terme de leur *combat* tout le peuple en profite ? N'est-ce pas ici un moyen pour l'auteur de montrer que le héros ne doit pas nécessairement être un demi-dieu comme dans les romans de chevalerie du Moyen Age, avoir des origines marquées ou un parcours peu ordinaire ? Quoi qu'il en soit, chacun d'eux est, sur le plan de la technique narrative, « *un personnage plus saillant que les autres mis en valeur à la fois par le système narratif et par la logique diégétique* »<sup>621</sup>, ce qui fait d'eux des héros selon Erman.

Par ailleurs, estime Ngandu Nkashama :

Le héros [...] est devenu un type nouveau, jamais encore connu dans les sociétés anciennes : un homme politique, un opposant, un révolutionnaire. Un homme seul qui tente de vaincre une foule pour les besoins d'un idéal, d'un rêve, d'une poésie [...]. Il assume le destin collectif, non parce que des divinités lui en ont donné le pouvoir, mais du fait de sa seule logique, et de son interprétation exclusive des événements. Il s'accapare de la puissance qu'il exerce à sa seule discrétion sur les hommes et sur le monde. Il peut aller jusqu'à revendiquer réellement ce pouvoir [...]. Ces personnages deviennent les types mêmes des récits tragiques car ils ne possèdent, pour seules forces, que leur imagination et leurs désirs.<sup>622</sup>

Toutefois, la frontière entre les deux catégories est loin d'être étanche, ce qui fait que, pour diverses raisons, certains personnages quittent un camp pour un autre.

---

<sup>621</sup> Erman, Michel, *op. cit.*, p. 111

<sup>622</sup> Ngandu Nkashama, Pius, *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, p. 168

## II.3. Les reconvertis

Dans cette catégorie se trouvent les personnages qui changent de camp ou traversent la *ligne de démarcation* dans les deux sens. En effet, il n'est pas rare que des défenseurs ardents du pouvoir s'en détournent ou que d'anciens opposants farouches gagnent les rangs du pouvoir. Nous incluons aussi dans cette catégorie les personnages qui, dans un premier temps, sont ou semblent non alignés mais qui finissent par se ranger ainsi que tous ceux qui mènent une double vie.

### II.3.1. Vers le pouvoir

Il existe des opportunistes parmi les opposants qui acceptent de se faire corrompre par le pouvoir quitte à sacrifier leurs idéaux, voire leurs amis. La délation est de plus en plus fréquente, comme le montre le passage suivant :

Un « secret » avait dénoncé notre voisin au commissariat. La police était venue pour enquêter. On aurait trouvé du diamant chez lui, et on voulait savoir à qui il le vendait. D'après la loi, il est condamné à perpétuité et rien ne peut atténuer sa peine. Il ne sera même pas jugé. (*La malédiction*, pp. 19-20)

C'est aussi le cas de Vehi Grayi que les services de sécurité du recteur Mak'Batta utilisent pour empêcher les grèves et capturer les meneurs alors que c'est lui qu'ils « *avaient institué leur porte-parole l'acclamant comme un héros* ». De plus, la pratique a tendance à se généraliser :

Vehi Grayi [...] contre-indiquait, disgraciait les plus turbulents, les plus dissipés, il donnait le tonique, et parvenait à jeter son filet sur tout le réseau, tout en dissimulant son jeu. Et quand les vrais meneurs se sentaient mis en confiance, Vehi Grayi surgissait comme un félin, sans dévoiler son jeu. Il rabattait le piège, et les livrait à Mak'Batta, pieds et poings liés. Eux, ils n'y avaient vu que du feu. Des Vehi Grayi injectés à tous les niveaux de l'administration publique, c'était la sécurité assurée. (*Le pacte de sang*, p. 167)

Il en est de même d'un ancien co-détenu de Mianza qui a intégré le pouvoir non qu'il ait, selon ses dires, « *le cœur à l'ouvrage, mais [qu'] il faut bien se faire une place, après tant de mois de frustration et de dépérissement* »<sup>623</sup>. Il est devenu un ardent défenseur du pouvoir, prêt à réprimer avec tous les moyens toute voix contestataire, fût-ce celle de ses anciens amis qu'il n'hésitera pas à dénoncer au besoin :

Nous que des mains impudiques et indécentes traînaient dans tous les cachots, la corde au cou ! Une belle revanche pour nous, tu ne trouves pas ? Car tout le monde nous entretient maintenant. Pour se protéger des

---

<sup>623</sup> *La mort faite homme*, p. 248

ennuis éventuels [...]. Ou tout simplement, pour nous inciter à faire un papier sur un rival trop voyant [...]. Nous sommes actuellement les plus fidèles limiers du régime. Nous veillons sur la sécurité de tout le monde [...]. D'ailleurs, ces petits turbulents d'étudiants ne bougent plus. Ils ne crient plus comme avant, tous ces hurluberlus [...]. Les cachots sont là, afin d'assagir les plus bouillants parmi les inconscients. (*La mort faite homme*, pp. 249-250)

C'est cette même attitude que dénonce Paola devant la virulence de Bamey quand il critique le pouvoir et la nomination inattendue de Sadiki – celui-là même qui avait recruté Joachim Mboyo en Belgique – à un poste important dans son pays :

Quand il s'agissait de vilipender les salauds qui dirigent la politique nationale, ils avaient le verbe facile et l'insulte acerbe. Ils en abusaient dans une faconde cocasse, comme s'ils s'en délectaient intérieurement. Après, ils n'hésitaient même pas à composer, à trahir les idéaux, à livrer les amis. Ils contribuaient tous à la marche de la machine infernale qu'ils dénonçaient presque par infantilisme.[...] Paola avait bien raison de s'insurger contre ces enfantillages. (*Les étoiles écrasées*, pp. 71-72)

D'autres personnages ne cachent pas leur envie des honneurs liés au pouvoir. Ainsi, avec l'indépendance, le 4<sup>e</sup> vieillard espère être rétabli dans ses fonctions et envisage de régler son compte à ses amis :

Attendez que le nouveau chef, notre « Dieu », nous rétablisse, vous allez chialer. Je vous ferai danser sous le fouet... (*La malédiction*, p. 70)

Nous avons également des opportunistes qui exploitent la misère et l'ignorance du peuple. Ils lui promettent monts et merveilles s'il les suit. C'est la pierre d'angle du discours de Johanès quand il s'adresse aux Baria pour les convaincre de se libérer du joug des Balabat et de le suivre :

Je vous rassemblerai de tous les horizons. Depuis les hautes cimes du Simien et du Gondar jusqu'aux montagnes infranchissables d'Abune, jusqu'au Sekota. Je réunirai les fleuves en une vaste mer intérieure. Vous n'aurez plus jamais soif. Nul d'entre vous ne mourra d'inanition. Les eaux noires de l'Ashangi, les eaux vertes et les eaux bleues du Tana. Elles inonderont les sillons. La terre produira des fruits en abondance. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 77-78)

Malheureusement, Johanès n'est qu'un « marchand de rêves », ainsi que le constate amèrement Khédamawit Yemane :

Plusieurs fois, Khédamawit avait assisté à ces scènes hystériques jusqu'à l'indécence. Les mêmes mots revenaient, chantant la gloire d'un empire impossible à reconstruire. Une revanche à accomplir : une illusion. (*Un jour de grand soleil...*, p. 75)

Le narrateur fait remarquer les dérapages qui entachent ses prédications et les dangers que courent ses adeptes :

Ses fidèles acolytes se prosternaient tous devant lui. Ils s'abîmaient dans une adoration proche de l'idolâtrie comme si de lui seul dépendait le déclenchement des cataclysmes et des catastrophes naturelles [...]. Le destin semblait les avoir frappés de cécité et d'amnésie. Personne ne cherchait à comprendre vers quels horizons de démesure ce « Général » insolite allait pouvoir les mener. (*Un jour de grand soleil...*, p. 61)

Nous pouvons mettre « *le village* » de *Fils de la tribu* dans cette catégorie non parce qu'il soutient ouvertement le pouvoir mais pour sa complicité et son attitude devant le bon droit et la justice. En effet, il a cautionné l'exil de Muanza père comme il le fait de tous les innocents et le sorcier compte en tirer profit pour leur imposer son autorité :

Ce Muanza-là n'avait rien à se reprocher, rien à se faire pardonner, il n'avait des comptes à rendre à personne. Cela, le village ne le tolère pas ; on peut admettre les naïfs, les simples d'esprit. Mais les purs, les innocents, on les méprise, on les déteste. Ils rappellent trop aux autres qu'ils sont coupables, qu'ils vivent dans la méchanceté, dans la « mauvaiseté ». Alors, on les accuse de n'importe quoi, et on les chasse du village. Ils sont coupables de leur innocence. (*Le fils de la tribu*, p. 67)

Enfin, nous y incluons tous les personnages qui soutiennent malgré eux le pouvoir. En effet, certains ont été longtemps au service du pouvoir, mais celui-ci les a oubliés. Ils ont été dégradés et ne peuvent plus être réhabilités. Ils veulent donner l'impression de jouir des privilèges qu'ils n'ont plus. Logiquement, ils devraient s'insurger contre cette injustice, mais ils n'ont d'autres choix que de servir le pouvoir pour ne pas « *basculer de l'autre côté des barreaux* » et se retrouver dans le camp de ses victimes. Pour cela, ils déversent leur colère sur ceux qui sont sous leur autorité pour garder un semblant de pouvoir. C'est le cas des gardes du camp Maramba, ces « *larbins respectables* » pour lesquels « *le grade le moins avancé était celui de sous-lieutenant* » :

Les hauts responsables du camp se plaisaient à humilier ces gardes devant les détenus. A leur tour, ceux-ci n'éprouvaient leur seule joie que lorsqu'ils pouvaient cogner sur les Jimbongs, terme utilisé dédaigneusement pour dénommer les pensionnaires et les cellulaires du camp, leurs victimes désignées. (*Le pacte de sang*, p. 36)

Il en est de même des étudiantes de l'université dont Mak'Batta est le recteur. En effet, pour s'épargner toute disgrâce éventuelle dans l'arène politique, il les utilise comme informatrices tandis que l'argent qu'elles gagnent en se prostituant ne leur revient qu'en partie. Elles lui sont entièrement soumises, sinon elles sont renvoyées et n'ont plus droit à aucune inscription dans un autre établissement :

Il savait aussi comment les tenir, tous ces dépravés qui, en réalité, le dégoûtaient profondément. Avec les étudiantes, sur lesquelles il exerçait une autorité sans partage. Il les leur distribuait à chaque circonstance [...]. En retour, Mak'Batta pouvait recueillir des renseignements précieux sur tout le monde [...]. Les filles lui étaient toutes soumises. Celles qui manifestaient des réticences, ou simplement de la mauvaise humeur, étaient renvoyées du

Campus, et interdites de toute inscription dans un autre Institut supérieur. Et puis, elles en profitaient bien, ces petites filles folles qui s'aguichaient tous les ivrognes de la ville, avec leurs bourses d'études misérables. Le recteur Mak'Batta relevait sur chaque séance la dîme de sa redevance, en nature, ou en espèces. Taxes, droits de cuissage et capitations, pour les nouvelles féodalités. Elles lui devaient bien cela. (*Le pacte de sang*, pp. 171-172)

Dans *Les étoiles écrasées*, certains professeurs d'université s'engageaient en politique pour échapper à la pauvreté dès lors que les salaires étaient trop insuffisants, comme il en est de tous les fonctionnaires. Ce sont eux qui se faisaient recruter par les responsables qui disposaient ainsi d'« *un personnel déférent et aussi bien servile* » pour traquer les opposants. Ils perdaient pourtant de leur valeur :

Ils étaient vendus à peu de frais, blanchis pour moins que les putes de Kintambo, ils s'exerçaient « scientifiquement » à des prouesses inimaginables. Avec un zèle tout intempestif et un empressement ostensible, dignes de grands Judas, ils monnayaient leurs collègues, livraient les imprudents sans scrupules, et alignaient des chiffres interminables de leur zéro de compétence. (p. 48)

Le cas des ouvriers de la société minière et des *boys* dans *La malédiction* est particulier. En effet, étant donné que tous les pouvoirs sont entre les mains des Blancs, la vie ou la survie ne peut pas être envisagée sans la coopération entre les deux camps. C'est pourquoi les Noirs sont obligés de se constituer en main-d'œuvre pour leurs maîtres malgré la précarité des conditions de travail. Même avec « *les temps modernes* », « *l'époque contemporaine* » ou « *la fin des temps* », ceux qui subissent le pouvoir sont contraints à faire semblant de ne pas voir le drame de leur situation, voire à l'aggraver en intégrant le pouvoir :

J'ai oublié la politique. Je m'en moque, et je leur fous mon pied quelque part. Je me crois en bon citoyen. Mais l'anarchie bat son plein. Je préfère fermer les yeux, et m'acquitter honorablement de mes amendes injustifiées. De payer des taxes à tous les coins de la route, sans aucune quittance. De posséder un carnet de vignettes d'impôts qu'aucun policier ne reconnaît comme valables [...]. Je jouis du privilège réservé à ceux qui ont de l'argent [...]. On songera peut-être à moi lors de la formation du prochain gouvernement (on le réforme toutes les deux semaines). L'espoir fait vivre... (*La malédiction*, p. 83)

Par ailleurs, le « je » narrateur se convertit au christianisme, non par conviction dès lors que la religion a toujours été du côté du pouvoir, mais parce que tous les moyens de sortir dignement de la misère ont été épuisés et qu'ils ont tous échoué. Il ne lui reste qu'à jouer sa dernière carte : se servir de la religion. Ainsi, pour échapper à la fouille systématiquement effectuée à la montée comme à la descente du train et vendre les diamants sans se faire attraper, il s'est « *tourné vers l'homme de Galilée* ». Il se met à prêcher la Bonne Nouvelle et se métamorphose en vrai patriarche : il a « *une petite barbiche bien propre, le crâne rasé et huilé, une longue robe toute blanche, pour les jours de*

« sabbats » pour célébrer le Seigneur »<sup>624</sup> et voyage en train soi-disant pour la porter jusque dans des régions lointaines avec son « bâton d'apôtre missionnaire ». Mais, la réalité est autre :

Avec mon bâton, comme Moïse fendait les eaux. Mais. C'est dans ce bâton que j'accumule les « pierres de mort », comme nous les appelons apocalyptiquement. Car j'ai appris à connaître la misère [...]. Je connais mes adresses et ma leçon. Je suis sûr de mes gens. Tout se règle sans peine. Le retour est moins pénible, et je sais à qui je dois remettre le « magot ». Je vis ainsi dans un vagabondage impudent. (*La malédiction*, pp. 100-102)

### II.3.2. Vers le peuple

Certains personnages, longtemps acquis à la cause du plus fort, arrivent à prendre conscience de leur situation : ils ont été utilisés malgré eux pour défendre des intérêts qui ne profitent qu'à leurs maîtres. Bien qu'ils n'aient pas été cloîtrés entre quatre murs, ils se sentaient très limités aussi bien dans leurs mouvements que dans leur vie affective. C'est le cas de Mambeti, militaire attaché au service du ministre Marzeng. Il devait agir en véritable « *Nkoï-Nkoï* », c'est-à-dire celui qui doit protéger les institutions :

Il n'était plus, entre les mains de ses supérieurs, que ce corps qui flotte, qui plie. Ce corps qui ploie, qui exécute, qui broie tout sur son passage, au risque de se broyer soi-même, si son sang, si son sentiment se constituait en cet obstacle. Il n'était plus que l'ordre aveugle programmé, opérationnel. Fonctionnel et efficace. (*Le pacte de sang*, pp. 15-16)

Toutefois, il arrive à prendre conscience du caractère dramatique de sa situation :

Il comprenait le sens de tout ce qui lui avait été inculqué durant ses multiples instructions : un militaire n'est rien d'autre que la carcasse vidée de ses entrailles, de ses tripes, la main qui agit sans le cœur qui s'émeut ; le pied qui roule sans la tête qui pense, les dents qui mordent sans la bouche qui goûte. (*Le pacte de sang*, p. 92)

Cette désillusion explique le changement radical de position de la part de Mambeti qui se désolidarise de ceux qu'il était obligé de défendre quel qu'en soit le prix. C'est pour cette raison qu'il finit par se libérer de tous les liens qui l'avaient toujours tenu prisonnier des « *Seigneurs de la forêt* » :

Je ne suis lié par aucun serment, répliqua Mambeti d'un ton vif. Mon pacte se trouve ailleurs. Tu as fait trop de mal sur la terre, Djogo. (*Le pacte de sang*, p. 329)

Pour cela, il se fait la voix de toutes les victimes de Djogo et devient « *le justicier de tout l'univers* » :

---

<sup>624</sup> *La malédiction*, p. 100



Et Marzeng, qu'est-ce qu'il t'avait fait, lui ? dit Mambeti. Et tant, et tant de tués ? Ceux que tu as fait massacrer. Ceux que tu as laissés pourrir à l'asile. Ceux que tu as fait écorcher vifs par les zondages. Ceux dont tu as fait broyer les doigts dans tes caves de tortures. Ceux que tu as charriés dans les eaux de boue. Ceux que tu as chassés de leurs terres, et qui errent sur toutes les mers, sans refuge, sans abri. Sans feu de la maison. Ceux que tu as exilés avec leurs femmes et leurs enfants ? Et qui implorent vainement la clémence du ciel. Ils ne comptent pas, eux ? (*Le pacte de sang*, p. 331)

Comme Mambeti, les « *Mista du village Kolamoyi* », ces jeunes de quatorze à vingt ans recrutés pour le compte des « *Seigneurs de la forêt* », étaient devenus « *des épaves échouées dans un monde incolore* »<sup>625</sup>. Comme lui, ils en savaient trop sur le système, notamment « *sur les disparitions mystérieuses des jeunes filles de sa commune, sur le trafic odieux de la chair, qui s'était installé depuis peu à l'autre bout de la ville* »<sup>626</sup>. Comme lui, ils sont « *mûrs pour des grandes choses* » et il leur « *faut viser à quelque chose de plus noble* ». C'est pourquoi ils décident de prendre la revanche sur leurs anciens maîtres au moment où ceux-ci sont réunis autour du féticheur Nganga Paketi pour consolider leur puissance :

Le premier, Mambeti s'était élancé à l'extérieur. Il siffla, par trois fois, pour appeler les Mista du village Kolamoyi. Les ombres se profilèrent entre les arbres. Les jeunes gens accouraient. Kinkedi accueillit le féticheur qui sortait, avec son couteau à cran d'arrêt, planté en pleine poitrine. [...] Il le piétina, et poursuivit une autre ombre. (*Le pacte de sang*, p. 321)

C'est aussi le cas de Sadio Mobali qui a été longtemps sous l'emprise de l'Oncle avec « *les reliques du doyen Marri* » toujours attachés à sa ceinture parce qu'il fallait qu'il devienne médecin et soigne dans un grand hôpital pour sauver l'honneur de son clan souillé par un autre clan. Il a également été victime des aberrations des dictatures imbéciles. Bien qu'il ait réussi à toutes les épreuves grâce au pouvoir magique des reliques, Sadio Mobali sort de sa cécité : « *Sadio ne savait plus pour quelle cause il avait été sacrifié* »<sup>627</sup>. L'Oncle lui a appris à tricher et à user des forces occultes, raison pour laquelle il ne veut plus retourner au village. Il veut plutôt changer de voie. Aussi est-ce au moment où le sachet des reliques disparaît du dessous de sa ceinture que Sadio retrouve sa liberté et s'engage aux côtés du peuple longtemps opprimé :

Maintenant que les tyrans qui avaient torturé son Peuple avaient été dépecés et réduits en cendres, il sentait en lui comme un souffle véhément qui le soulevait jusqu'à atteindre les cimes les plus élevées des montagnes. Il avait lutté contre les dictateurs sanguinaires. Il avait vaincu les monstres [...]. Sadio Mobali commençait à s'emballer [...] en tournant la tête dans tous les sens [...]. Hermétiquement, il serrait entre les doigts une laisse rude. Sa « Liberté », et pour l'éternité. (*Le doyen Marri*, p. 198-199)

<sup>625</sup> *Le pacte de sang*, p. 212

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 25

<sup>627</sup> *Le doyen marri*, p. 140

D'autres enfin sortent d'une léthargie séculaire et prennent conscience qu'ils ont été victimes d'un ordre soi-disant inébranlable du monde et d'un sens prétendument tout tracé de l'Histoire. Dans une certaine mesure, ils se rendent compte qu'ils ont été, par leur passivité, du côté des bourreaux. C'est pour cette raison qu'ils saisissent les occasions qui leur sont offertes pour reconquérir la liberté. C'est le cas des Baria maintenus dans l'esclavage des Balabat. L'intervention des Zamatchs agit comme un détonateur :

Les paysans ne s'étaient agglutinés autour des Zamatchs, que parce qu'ils étaient à la recherche des Prophètes égarés. Ils se sentaient démunis devant le sort [...]. Nouveaux Maîtres du monde, les anciens esclaves exulteraient. Ils entonneraient des cantiques de triomphe. Ils avaient été des orphelins sans terre, et voilà que les temps se traversaient à gué, sur des orbites tracées à l'envers. Et plus personne ne se vantait de leur désigner l'itinéraire de la gravitation des univers. Ils remontaient dans l'autre sens le cours des rivières. A l'amont où la source n'était qu'un susurrement dans les graviers. Les Balabat les avaient transformés en gibier de potence. Maintenant, ils allaient récupérer des armes, et se dresser eux aussi en face des fils des vainqueurs harassés. (*Un jour de grand soleil...*, pp. 258-259)

Toutefois, le revirement ne s'effectue pas comme par un coup de baguette magique. C'est un travail de longue haleine et une décision qui ne s'impose pas quand bien même les intéressés arrivent à prendre conscience de la situation inconfortable dans laquelle ils se trouvent et à vouloir s'en sortir. En effet, agir dans la précipitation conduirait à une issue peu heureuse, d'où la prudence du narrateur dans *La malédiction* :

J'ai la patience des oiseaux rapaces. A vouloir rudoyer une canne à sucre qui mûrit, tu sucres le bâton de ton châtiment. Tu te déchires la lèvre, tu t'engourdis les mâchoires. (p. 37)

De même, Mambeti est très limité dans ses décisions par les exigences de son métier qui ne lui laissent aucune humanité. Il doit faire « *des efforts pour émerger de la nuit, dans laquelle il lui semblait qu'il se noyait* ». En effet, rappelle le narrateur à l'enterrement de Marzeng:

Un soldat devait effacer de son esprit tout visage d'attendrissement, même pour une cause à laquelle il n'entendait rien. Même pour la mémoire absurde d'un oriflamme en lambeaux. Mambeti ne le savait que trop, et l'instruction qu'il venait d'achever au camp Maramba le lui rappelait impérativement. Les exigences du métier le lui ordonnaient. (*Le pacte de sang*, p. 15)

Les jeunes du village Kolamoyi qu'encadrait Mambeti et à qui il fournissait la « *djamba* » et le « *tchorse* » manquent non seulement de liberté, mais aussi et surtout de lucidité. En plus, ils étaient recrutés sur une idée de Djogo qui voulait disposer d'une milice acquise à sa cause, ce qui ne leur laisse aucune marge de manœuvre.

Après tant de péripéties, Sadio Mobali n'est que trop conscient de sa situation. Il reconnaît être « *plongé dans un sommeil profond* ». Surtout, il veut se libérer, mais il ne sait pas comment :

Sadio le sentait intensément, mais il ne savait pas comment l'exprimer un mouton, cela ne pouvait nullement avoir des idées. La lumière du jour était crue, juste en face du visage. Il cherchait des mots pour saisir la pensée que l'on pourrait avoir, avec une telle clarté dans les yeux. Il n'arrivait pas à lier les manières de réfléchir les unes aux autres. Le sentiment du nouveau personnage incarné en lui empêchait Sadio d'interpréter ce qui lui arrivait. La douleur s'avivait en lui, sans pourtant prendre une forme déterminée. (*Le doyen Marri*, pp. 138-139)

Nous venons de le voir, les personnages évoluent dans un univers dominé par un pouvoir tyrannique mais qui est loin d'être stable malgré les nombreuses mesures de sécurité. L'usage de la répression violente permet certes d'opposer ceux qui ont le pouvoir et ceux qui le subissent, mais les frontières ne sont pas toujours respectées. Des personnages basculent d'un camp à un autre, ce qui veut dire que le positionnement par rapport à ces axes de classification n'est pas acquis une fois pour toutes. D'une part, certains personnages, pourtant opposés farouchement au pouvoir, se laissent attirer par ses miroitements et l'intègrent ou le servent. D'autre part, les alliances qui se font et se défont au sein de la classe dirigeante ne cessent de faire des victimes dans ses propres rangs, ce qui fait que, à long terme, certains défenseurs du pouvoir se rallient au peuple, s'élèvent contre les injustices et optent pour la voie de la liberté.

En d'autres termes, que ce soit du côté du pouvoir ou du côté du peuple, « *l'individu n'agit pas mais est agi par des forces extérieures sur lesquelles il n'exerce aucun contrôle* »<sup>628</sup>. De même, l'observation de Damien Bédé par rapport aux personnages de Sony Labou Tansi peut être appliquée aux personnages des romans de notre corpus :

Les personnages, à travers les destins individuels ou collectifs, sont tous des êtres à la dérive, incapables de se trouver un point d'ancrage, enfermés dans les obsessions les plus démoniaques. Ainsi quel que soit le camp où l'on se trouve, dans l'espace conflictuel du pouvoir, dans les actes humains, la joie de vivre se mêle aux pires passions<sup>629</sup>.

Les personnages se donnent à voir comme des êtres complexes, ce qui s'inscrit dans la logique de l'éclatement des autres composantes que nous avons étudiées : « *complexité de l'intrigue, complexité du personnage, complexité de son support linguistique* »<sup>630</sup>.

---

<sup>628</sup> Midiohouan, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, Coll. « Littéraire », p. 211

<sup>629</sup> Bédé, Damien, « Le réel et la fiction dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi », in Lezou, D. Gérard et N'Da, Pierre, (dir.), *op. cit.*, pp.241-257, p. 250

<sup>630</sup> Ngal, Georges, *op. cit.*, p. 89

## Conclusion générale

Les romans que nous avons étudiés présentent des particularités au niveau de la composition. L'organisation du récit révèle des spécificités qui ne passent pas inaperçues aux yeux du lecteur. A elle seule, la typographie rend compte d'une originalité dans l'exploitation de la matière graphique et dans l'insertion d'autres langues ou d'autres textes dans le récit. A cela s'ajoutent les subdivisions des romans qui ne sont pas toujours conformes aux « *normes* » du genre et dont il est difficile de dégager les constantes si ce ne sont celles de la variété et de l'imprévisibilité. L'attention du lecteur est constamment sollicitée : en plus de la lecture, il doit déchiffrer le sens sous-jacent des passages « étrangers » même s'ils sont traduits en français et essayer de les traduire s'ils ne le sont pas. Dans tous les cas, avec des structures plus ou moins éclatées les unes que les autres, une lecture linéaire et passive est impossible.

Les stratégies narratives déployées mettent en évidence une écriture libérée de toutes les contraintes. Pour servir cet intérêt, il y a un fourmillement des instances narratives qui se relaient souvent de manière très subtile non sans s'embrouiller ou embrouiller le lecteur. La narration est assurée par plusieurs instances narratives et la focalisation toujours multipliée, une situation qui fait écho à la diversité des textes convoqués dans les romans. De même, le statut du lecteur passe du simple agent au sujet, c'est-à-dire un lecteur actif dans l'univers qui se construit sous ses yeux.

Derrière les particularités typographiques et narratives des romans de Pius Ngandu Nkashama se cache un véritable dialogue de textes d'origines diverses. La fiction s'inspire de l'Histoire qu'elle réécrit à sa manière. Les genres oraux- chants, chansons, contes, légendes, proverbes- et les textes à caractère religieux qui traversent ces romans démontrent encore une fois l'aspect multiple de la narration et la « *co-présence* » des textes d'auteurs et/ou d'époques différents, donc de sensibilité différente. Certes, l'intertextualité qui caractérise ses œuvres n'est pas une spécificité en soi mais elle devient intéressante lorsqu'elle permet à l'auteur de puiser librement à toutes les sources - pas seulement littéraires ou écrites. Son intérêt réside surtout dans le réseau de relations qu'elle permet de tisser entre la presque totalité de ses œuvres qui s'appellent et se rappellent à travers le retour des titres ou des passages entiers.

La diversité spatiale accompagne la mobilité du narrateur. L'espace externe, c'est-à-dire l'espace géopolitique réel où se situent l'auteur et son œuvre, donc extérieur à l'univers diégétique, est lisible à travers ces romans, même si cette lisibilité n'est pas toujours linéaire. La plupart des

romans font explicitement allusion au Congo, à ses villes, ses villages ou ses fleuves tout en restant ouverts à une diversité d'espaces.

De même, dans son ouverture ou sa fermeture, l'espace interne est caractérisé par la diversité. L'espace environnant, la prison, le camp et la terre d'exil constituent certes des espaces de rupture, dans la mesure où, ils empêchent les personnages d'agir librement, mais ils les obligent en même temps de faire agir leur imagination pour créer ou rêver à des espaces plus ouverts. Même dans le cas de la prison, le personnage se rend compte finalement que l'endroit où il est enfermé « *ne constitue qu'une cellule dans la vaste prison qu'était son propre pays* ». Or, il faut, sinon vivre au moins survivre et pour cela, il faut agir.

Les espaces d'ouverture favorisent l'épanouissement. Autant les personnages se sentent à l'étroit dans les espaces précédents, autant ils montrent leur joie de vivre dans ceux-ci. Le rattachement à la terre natale est synonyme de sécurité et de bien-être, ce qui explique le malaise de ceux qui en sont séparés.

La terre natale est la principale carte d'identité, le principal lien qui unit tous les membres d'une communauté à travers les générations. L'eau, quant à elle, constitue un espace de purification. Elle est synonyme de renaissance et d'espoir parce qu'elle est associée à la vie, une vie qui commence et qui va grandir.

Par sa hauteur, la montagne domine les autres espaces terrestres et donne à celui qui s'y trouve l'impression d'être plus fort, plus puissant, voire inaccessible, si bien qu'elle acquiert une signification symbolique : « *montagne sacrée* », « *montagne de la transfiguration* », « *montagne haute* »,... C'est un espace qui permet de contrôler la situation d'en bas à partir d'en haut tout en échappant à l'emprise de l'en-bas. Par son statut d'espace intermédiaire, elle permet à la spatialité de basculer d'un côté comme de l'autre et une fluidité telle qu'il est sinon impossible du moins difficile de bien la définir ou la déterminer. Cette difficulté s'explique d'abord par le caractère imaginaire de l'espace ainsi créé, ensuite par la valeur symbolique d'un tel espace.

Plus que la montagne, l'univers des étoiles est tellement inaccessible qu'il nourrit les fantasmes des personnages engagés dans la lutte pour une cause noble en vue d'échapper à la répression des pouvoirs dictatoriaux. L'univers interstellaire est source de clarté et de lumière. Par leur lumière, les étoiles permettent aux personnages de s'orienter dans l'espace. Par leur réincarnation, les étoiles représentent la persévérance dans le combat pour la liberté qui est toujours à renouveler et symbolisent de ce fait la véritable puissance et le véritable savoir. C'est pourquoi les personnages s'assimilent et assimilent leurs prédécesseurs aux étoiles, même si « *les étoiles* » peuvent être « *écrasées* ».

Face à la diversité de l'espace, une multitude de narrateurs seconds interviennent pour dire la complexité de leur environnement. Cet état de fait est compatible avec la multiplicité des points de vue et s'inscrit dans la logique du projet narratif, la notion même de point de vue étant indissociable de l'espace dans la mesure où elle implique, de la part de l'instance narrative, une distance intellectuelle ou affective plus ou moins *proche* par rapport aux personnages ou aux faits. Dans tous les cas, la position du narrateur est toujours susceptible de changer ; elle n'est jamais définitive ou irréversible et la distance affective ou intellectuelle s'en trouve chaque fois modifiée, comme le montrent les différents types de discours ou pronoms personnels employés.

Comme l'espace, le temps est loin d'être une notion figée : les personnages ne cessent d'aller – au propre comme au figuré – vers de nouveaux espaces, ce qui défie aussi la chronologie. Ainsi, par le biais des retours en arrière et des projections, le récit rapporte des actions qui ne datent pas de la même époque et qui ne se déroulent pas dans un même espace.

Le temps externe ou extradiégétique se lit en filigrane dans les fictions qu'elle fait ou voit naître d'une part et permet, d'autre part, de les situer dans le réel. Dans un entretien qu'il a accordé à Bernard Magnier en 1989, Ngandu Nkashama affirme que tous ses romans parus à ce jour ont été écrits avant 1978 sauf *Pour les siècles des siècles* écrit en 1983 et publié en 1987. Autrement dit, cinq des neuf romans de notre corpus ont été rédigés avant 1978, c'est-à-dire sous le régime du président Mobutu considéré comme « *l'une des dictatures les plus sanguinaires de l'histoire contemporaine* » et marqué par une grande instabilité, en particulier les deux guerres du Shaba et leurs répressions sanglantes. Cette période est retracée dans les neuf romans comme le fait remarquer l'auteur lui-même.

Cette instabilité se retrouve dans le temps interne. Le « *temps de la fiction* » ou « *temps raconté* » qui est la durée de l'histoire racontée mesurable en siècles, en années, en jours, en heures... cesse d'être le « *temps des physiciens* » pour devenir un « *temps psychologique* » qui varie selon les circonstances. Pour une conscience aussi éclatée que celle des personnages, le temps psychologique prend le dessus sur le temps mathématiquement quantifiable. De même, en confrontant l'ordre temporel des faits racontés et l'ordre de leur mise en récit, il apparaît des « *anachronies* », dont l'« *analepse* » et la « *prolepse* », ce qui contribue à brouiller la chronologie : les flash-back côtoient les anticipations. Le temps devient quelque chose d'indéfinissable chronologiquement, « *un espace d'un futur antérieur (ou d'un passé indéfini) au sein duquel les hommes tentent de reconstruire le chaos dans lequel ils vivent* », ce qui lui confère l'éternité et l'immortalité dans lesquelles les personnages veulent s'inscrire.

Autrement dit, la spatialité et la temporalité sont brouillées, une structure qui fait parfaitement écho à celle des autres composantes : Mais, loin de constituer une entorse dans l'organisation du récit, la superposition spatio-temporelle permet au narrateur ou aux personnages de faire des retours en arrière ou d'anticiper sur les faits avec beaucoup plus de fluidité. Elle permet également de préserver la non-linéarité et la polyphonie du récit. Elle rend certes la lecture moins aisée mais le lecteur se laisse entraîner dans cet univers spatio-temporel sans frontières.

C'est dans cet univers éclaté où évoluent les personnages, un univers également dominé par un pouvoir tyrannique mais qui est loin d'être stable malgré les nombreuses mesures de sécurité et la faiblesse apparente de ses opposants, comme la fiche signalétique des personnages le montre. L'usage de la répression violente permet certes d'opposer ceux qui ont le pouvoir et ceux qui le subissent, la violence et la brutalité des premiers et les souffrances et la détermination des seconds.

Toutefois, les frontières ne sont pas toujours respectées. Des personnages basculent d'un camp à un autre, ce qui veut dire que le positionnement par rapport à ces axes de classification n'est pas acquis une fois pour toutes. D'une part, certains personnages, pourtant opposés farouchement au pouvoir, se laissent attirer par ses miroitements et l'intègrent ou le servent. D'autre part, les alliances qui se font et se défont au sein de la classe dirigeante ne cessent de faire des victimes dans ses propres rangs, ce qui fait que, à long terme, certains défenseurs du pouvoir se rallient au peuple, s'élèvent contre les injustices et optent pour la voie de la liberté.

En d'autres termes, que ce soit du côté du pouvoir ou du côté du peuple, « *l'individu n'agit pas mais est agi par des forces extérieures sur lesquelles il n'exerce aucun contrôle* ». Les personnages deviennent des êtres complexes, ce qui s'inscrit dans la logique de l'éclatement des autres composantes que nous avons étudiées : « *complexité de l'intrigue, complexité du personnage, complexité de son support linguistique* ».

Notre étude a mis en évidence la liberté prise par Pius Ngandu Nkashama par rapport aux normes de narration, une liberté mise en parallèle avec la co-présence des *textes* de nature différente. Dans ses romans, l'intertextualité revêt plusieurs formes. Nous pensons également que le présent travail est une contribution et une étape dans une étude plus élargie à l'ensemble de « *la production littéraire du prolifique écrivain* » congolais considéré aussi comme un « *écrivain majeur dans la littérature africaine* ».

## Bibliographie

### I. Œuvres de Pius Ngandu Nkashama

#### Romans du corpus

1. *La malédiction*, suivi de *Khédidja*, Paris, Silex, 1983
2. *Le fils de la tribu*, suivi de *La mulâtresse Anna*, Dakar, NEA, Collection « Créativité 10 », 1983
3. *Le pacte de sang*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1984
4. *La mort faite homme*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1986
5. *Les étoiles écrasées*, Paris, Publisud, Collection « L'espace de la parole », 1988
6. *Des mangroves en terre haute*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1991
7. *Un jour de grand soleil sur les montagnes de l'Ethiopie*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1991
8. *Le doyen Marri*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1994
9. *Yakouta*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1995

#### Autres romans et récits

1. *Pour les siècles des siècles*, Paris-Malakoff, Nouvelles Editions Bayardères, Collection « Nouvelles Editions », 1987
2. *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne quatre-vingt-onze*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 1987
3. *Un matin pour Loubène*, La Salle-Québec, Hurtubise, Collection « Plus », 1991
4. *Les enfants du lac Tana* (en collaboration), La Salle-Québec, Hurtubise, Collection « Plus », 1991
5. *Le fils du mercenaire*, suivi de *Yolène au large des collines*, Paris-Vanves, EDICEF, 1996
6. *Bidi ntwilu, bidi mpelelu*, Bruxelles-Lubumbashi, Editions Impala-Saint-Paul, 1998
7. *Mayiléna*, Chatenay-Malabry, Editions Acoria, 1999
8. *Tuntuntu, ntuntu*, Paris, Editions Giraf- Baton Difunda, 2002
9. *Mariana*, suivi de *Yolena* et de *La chanson de Mariana*, Paris, L'Harmattan, Collection « Encres noires », 2006
10. *En suivant le sentier sous les palmiers*, Paris, L'Harmattan, 2009



## Théâtre

1. *La délivrance d'Ilunga*, Paris, Pierre Jean Oswald, 1977
2. *Nous aurions fait un rêve*, Kinshasa, Institut National des Arts, 1980
3. *Bonjour Monsieur le Ministre*, Paris, Silex-L'Harmattan, Collection « Théâtre » (sous le pseudonyme d'Elimane Bakel), 1983
4. *L'empire des ombres vivantes*, Carnières-Morlanwelz, Ed. Lansman, 1991
5. *May Britt de Santa Cruz*, Paris, L'Harmattan, 1993
6. *La rédemption de Sha Ilunga*, Paris, L'Harmattan, Collection « Théâtre des Cinq continents », 2007

## Poésie

1. *Les yeux qui voient*, Lubumbashi, éditions « Folange », 1973
2. *Crépuscule équinoxial*, Lubumbashi, Editions Folange, 1977 (rééd. Paris, L'Harmattan, Collection « Poètes des Cinq continents », 1997)
3. *Khédidja*, dans *La malédiction*, Paris, Silex, 1983
4. *La mulâtresse Anna*, dans *Le fils de la tribu*, Dakar, NEA, 1983

## Œuvres théoriques et méthodologiques

1. *Analyse sémantique de la métaphore poétique*, Lubumbashi, « Centre de linguistique théorique et appliquée » (CELTA), Collection « Etudes et recherches », 1977
2. *Comprendre la littérature africaine écrite*, Issy-les-Moulineaux, Editions Saint-Paul, 1979
3. *La littérature congolaise* (en collaboration), dans *Notre Librairie*, n°63, 1982
4. *Littératures africaines : 1930-1982 (anthologie critique)*, Paris, Silex, 1984
5. *Kourouma et le mythe : une lecture de Les soleils des indépendances*, Paris, Silex, 1985
6. *L'Afrique noire en poésie* (en collaboration), Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1985
7. *Ecritures et discours littéraires. Etudes sur le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1989
8. *Eglises nouvelles et mouvements religieux*, Paris, L'Harmattan, 1990
9. *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1991
10. *L'Eglise des prophètes africains : lettres de Bakatuasa Lubwe wa Mvidi Mukulu*, Paris, L'Harmattan, 1991

11. *Négritude et poésie : une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1991
12. *Les années littéraires en Afrique : 1912-1987*, Paris, L'Harmattan, 1993
13. *Théâtres et arts du spectacle : études sur les dramaturgies et les signes gestuels*, Paris, L'Harmattan, 1993
14. *Les années littéraires en Afrique (1987-1992)*, Paris, L'Harmattan, 1994
15. *La terre à vivre : la poésie du Congo-Kinshasa (anthologie)*, Paris, L'Harmattan, 1994
16. *Dictionnaire des œuvres littéraires africaines en langue française*, Paris, Nouvelles du sud, 1994
17. *Le livre littéraire. Bibliographie de la littérature du Congo (Kinshasa)*, Paris, L'Harmattan, 1995
18. *Sémantique et morphologie du verbe en cilubà : étude de ku-twa et kw-ela*, Paris-Kinshasa, Giraf-Editions universitaires africaines, 1995
19. *Les magiciens du repentir : les confessions de frère Dominique (Sakombi Inongo)*, Paris, L'Harmattan, 1995
20. *Citadelle d'espoir*, Paris, L'Harmattan, 1995
21. *Le discours composé et la pensée politique des mouvements religieux (le cas du Congo-Kinshasa)*, Université de Leiden (Hollande), « Afrika Studiecentrum », 1995
22. *Ruptures et écritures de violence. Etudes sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques Littéraires », 1997
23. *Mémoire et écriture de l'histoire dans Les écailles du ciel de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan, 1999
24. *Mulongeshi wanyi (Langues et littératures africaines)*, Paris, Editions Giraf, 2003
25. *Ecrire à l'infinif. La déraison de l'écriture dans les romans de Williams Sassine*, Paris, Budapest, Turin, Kinshasa, Ouagadougou, L'Harmattan, Collection « Critiques Littéraires », 2006

## II. Etudes sur Pius Ngandu Nkashama

### Articles

1. Delorme, Christine, « La malédiction », *Notre librairie*, n°79, avril-mai 1985, pp.45-46
2. Magnier, Bernard, « La mort faite homme par Pius Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, n°140, 4<sup>e</sup> trimestre 1986, pp.161-162
3. Mateso, Locha, Pius Ngandu Nkashama, « Vie et mœurs d'un primitif... », *Notre librairie*, n°96, 1989, p.86

4. Ngindu, Beya, « Le pacte de sang de Ngandu Nkashama », *Présence africaine*, n°133-134, 1985, pp.255-259
5. Senga, J.F., « Les étoiles écrasées, roman », *Notre librairie*, n°98, 1989, p.105

## Ouvrages

1. Bello, Mohaman, *L'aliénation dans Le pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 2000
2. Kalonji, M.T.Zezeze, *Une écriture de la passion chez Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1992
3. Mulumba Tumba, J., *L'envers de la liberté, l'univers carcéral dans Le pacte de sang de Pius Ngandu Nkashama*, Frankfurt am Main, London, IKO, 2006
4. Tcheuyap, Alexie, *Esthétique et folie dans l'œuvre romanesque de Pius Ngandu Nkashama*, Paris, L'Harmattan, 1998
5. Tcheuyap, Alexie (sous la direction de), *Pius Ngandu Nkashama. Trajectoires d'un discours*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques littéraires », 2007

## III. Etudes générales sur la littérature du monde noir

### Articles

1. Fonkua, R.-B., « Dix ans de littérature africaine », *Notre librairie*, n°103, 1990, pp.70-78
2. Monnier, L., « Politique africaine au miroir du roman », *Genève-Afrique*, 1986, vol.XXIV, n°1, pp.63-76
3. Nkashama, Pius, Ngandu, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », *Présence francophone*, Université de Sherbrooke, n°15, 1977, pp.77-92
4. Semujanga, J., « La littérature africaine des années quatre-vingt : les tendances nouvelles du roman », *Présence francophone*, n°41, 1992, pp.41-56
5. Utudjian, E.S.A., « Le thème de la folie dans la littérature africaine contemporaine », *Présence africaine*, n°115, 1980, pp.118-147

### Thèses

1. Deh, C.P., *La folie à l'œuvre dans la littérature africaine*, Thèse de Doctorat Nouveau régime, Université Charles De Gaulle, Lille III, INED, 1991
2. Madebe, Georice Berthin, *La mutation de la figure du narrateur dans le roman africain francophone de 1960 à 1994. Construction de la personne, du référent et des axiologies fictionnelles : approche énonciative et sémiotique*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2001

3. Namuruho Bakurumpagi, Victoria, *Déconstruction du mythe du nègre dans le roman francophone noir, de Paul Hazoumé à Sony Labou Tansi*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2007
4. Songossaye, Mathurin, *Les figures spatio-temporelles dans le roman africain subsaharien anglophone et francophone*, Thèse de doctorat, Université de Limoges, 2005

## Ouvrages

1. Beniamino, Michel et Gauvin, Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2005
2. Bernard, Philippe, *Rêve et littérature romanesque en Haïti. De Jacques Roumain au mouvement spiraliste*, Paris, L'Harmattan, 2003
3. Bokiba, André-Patient, *Écriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 1998
4. Chevrier, Jacques :
  - *Le lecteur d'Afriques*, Paris, Editions Champion, 2005
  - *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Compagnie des éditions de la Lesse, Edisud, Collection « Les écritures du Sud », 2006
5. Coussy, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, Collection « Lettres du Sud », 2000
6. Dabla, Sewanou, *Nouvelles écritures. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986
7. Dehon, Claire L., *Le Réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002
8. Diop, Papa Samba (Dir.), *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002
9. Dulucq, Sophie et Soubias, Pierre (éds), *L'espace et ses représentations en Afrique subsaharienne. Approches pluridisciplinaires*, Paris, Karthala, Collection « Hommes et Sociétés », 2004
10. El Ouazzani, Abdesselam, *Pouvoir de la fiction. Regard sur la littérature marocaine*, Paris, Editions Publisud, 2002
11. Hess, Deborah, *La poétique du renversement chez Maryse Condé, Massa Makan Diabaté et Edouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2006
12. Kadima-Nzuji, Mukala et Gbanou, Sélom Komlan (Dir.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris, L'Harmattan, 2003, Bruxelles, A.M.L. Editions, 2002

13. Kazi-Tani, Nora-Alexandra, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques littéraires », 1995
14. Kesteloot, Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine. Histoire littéraire de la francophonie*, Paris, Karthala-AUF, Collection « Universités francophones », 2001
15. Lezou, D. Gérard et N'Da, Pierre (sous la dir.), *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, Pulim, Collection « Francophonies », 2003
16. Matala, Mukadi Tshiakatumba, *Dans la tourmente de la dictature (autobiographie d'un poète)*, Paris, L'Harmattan, Montréal, Collection « Mémoires Africaines », 2000
17. Midiouhouan, Guy Ossito, *L'idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, Collection « Littéraire », 1986
18. Monnier, L. (sous la direction de), *Figures du pouvoir dans le roman africain et latino-américain. Actes du colloque de Lausanne*, Cahiers du CEDAF, Bruxelles, 1987
19. Moudileno, Lydie, *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Editions Karthala, Collection « Lettres du Sud », 2006
20. Mouralis, Bernard, *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris, Présence Africaine, 1993
21. N'Da, Pierre, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, Budapest, Turin, L'Harmattan, Collection « Critiques littéraires », 2003
22. Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques littéraires », 1994
23. Paravy, Florence, *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1980)*, Paris, L'Harmattan, 1999
24. Paré, Joseph, *Ecritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial*, Ouagadougou, Editions Kraal, 1997
25. Riva, Silvia, *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, L'Harmattan, Collection « L'Afrique au cœur des Lettres », 2006
26. Simasotchi-Brones, Françoise, *Le roman antillais, personnages, espace et histoire : fils du chaos*, Paris, L'Harmattan, Collection « Critiques Littéraires », 2004
27. Tro Deho, Roger, *Création romanesque négro-africaine et ressources orales*, Paris, L'Harmattan, Collection « Approches littéraires », 2005
28. Vion-Dury, Juliette, Grassin, Jean-Marie, Westphal, Bertrand (sous la direction de), *Littérature et espaces. Actes du XXX<sup>e</sup> Congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée (SFLGC), Limoges, 20-22 septembre 2001*, Limoges Pulim, Collection « Espaces Humains », 2003
29. Zerki, Khalid, *Fictions du réel. Modernité romanesque et écriture du réel au Maroc*, Paris, L'Harmattan, 2006

## Essais critiques

### Articles

1. Chabal, P., « Pouvoir et violence en Afrique post-coloniale », *Politique africaine*, n°42, 1991, pp.51-64
2. Chrétien, J.P., « Les racines de la violence contemporaine », *Politique africaine*, n°42, 1991, pp.15-27
3. Document, « Les massacres de Katekelayi et de Luamuella », *Politique africaine*, n°6, 1982, pp.72-106
4. Kabongo-Mbaya, P.B., « Protestantisme congolais et déclin du mobutisme », *Politique africaine*, n°41, 1991, pp.72-89
5. Kom, A., « Intellectuels africains et enjeux de la démocratie : misère, répression et exil », *Politique africaine*, n°51, 1993, pp.61-68
6. Marchal, R., « Surveillance et répression en postcolonie », *Politique africaine*, n°42, 1991, pp.40-50
7. Mbembe, A.,
  - « Désordre, résistance et productivité », *Politique africaine*, n°42, 1991, pp.2-8
  - « Pouvoir et violence et accumulation », *La politique par le bas en Afrique noire*, Paris, Karthala, 1992, pp.233-256
8. Metena, M'Nteba, « L'universitaire en Afrique noire : un facteur de libération et de construction nationales ? A quelles conditions ? », *Zaire-Afrique*, 1996, pp.161-175
9. Prunier, G., « Violence et pouvoir en Afrique », *Politique africaine*, n°42, 1992, pp.9-14
10. Sartre, J.P., « La pensée politique de Patrice Lumumba », *Présence africaine*, n°47, 1963, pp.18-58
11. Tshibola Kalengayi, Bibiane, « Aspects de la littérature zaïroise de langue française (1945-1980) », *Papier blanc encre noire*,
12. Willame, J.C.,
  - « La seconde guerre du Shaba », *Genève-Afrique*, vol XVI, n°1, 1977-1978, IUED-SSEA Genève, pp.9-26
  - « L'automne d'une monarchie », *Politique africaine*, n°41, 1991, pp.10-21

## Ouvrages

1. Baba Kaké, I., et al., *Conflit belgo-congolais: fondements historiques, politiques, économiques et culturels*, Paris, Présence Africaine, 1990
2. Benot, Y., *La mort de Patrice Lumumba ou la crise congolaise revisitée*, Paris, Chaka, 1989
3. Boissonade, E., *Le mal congolais*, Paris, Hermé, 1990
4. Braekman, C., *Le dinosaure : Le Zaïre de Mobutu*, Paris, Fayard, 1991
5. Brassine, J. et Kestergat, J., *Qui a tué Patrice Lumumba ?*, Paris, Duculot, 1991
6. Daubigny, C., *Les origines en héritage*, Paris, Syros, 1994
7. Diakite, T., *L'Afrique malade d'elle-même*, Paris, L'Harmattan, 1986
8. Digeekisa, V., *Le massacre de Lubumbashi (Zaïre), 11-12 mai 1990*, Paris, L'Harmattan, 1993
9. Fu-Kiau, Kimbwandènde Kia Bunseki, *Le Mukongo et le monde qui l'entourait : cosmogonie-Kôngo*, Kinshasa, office National de la Recherche et de développement, Recherches et Synthèses n°1, 1969
10. Gascon, A., *La Grande Ethiopie, une utopie africaine*, Paris, CNRS Editions, 1995
11. Hartog, F., *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, Collection « La librairie du XXI<sup>e</sup> Siècle », 2003
12. Heinz, G., et Donnay, H., *Lumumba Patrice. Les 50 derniers jours de sa vie*, Bruxelles-Paris, CRISP-Seuil, 1966
13. Kabongo Mbaya, Ph. B., *L'Eglise du Christ au Zaïre : formation et adaptation d'un protestantisme en situation de dictature*, Paris, Karthala, 1992
14. Kasongo-Ngoy, Makita-Makita, *Capital scolaire et pouvoir social en Afrique. A quoi sert le diplôme universitaire*, Paris, L'Harmattan, 1989
15. Kom, A., *La malédiction fracophone*, Münster-Hamburg-Londres, Lit Verlag, 2000
16. Mbembe, Achille,
  - Les Jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1985
  - Afriques indociles*, Paris, Karthala, 1988
  - De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2001
17. Mudimbe, V.Y., *Visage de la philosophie et de la théologie contemporaines au Zaïre*, Bruxelles, Cahiers du CEDAF, 1981
18. Mufuta, P., *Le chant Kasalà des Baluba*, Paris, Julliard, 1968
19. Obenga, Th., *Les Bantu, langues, peuples, civilisations*, Paris, Présence africaine, 1985
20. Saint Paul, M.A. de, *La politique africaine des Etats-Unis*, Paris, Economica, 1987

21. Tshiyembe Mwayila, *L'Etat postcolonial, facteur d'insécurité en Afrique*, Paris, Présence africaine, 1990
22. Tshiyembe Mwayila et Bukasa Mayele,  
-*L'Afrique face à ses problèmes de sécurité et de défense*, Paris, Présence africaine, 1989  
-*Invention de l'Etat de droit et projet de société démocratique en Afrique : le cas du Zaïre*, Diane de Selliers Editeur, 1992
23. Van Caenghem, P.R., *La notion de Dieu chez les Baluba du Kasai*, Bruxelles, Académie royale des Sciences coloniales, Mémoires, tome VI, fasc.4, 1956
24. Vidrovitch, C.C., *Le Congo au temps des grandes compagnies concessionnaires*, Paris, Mouton & Co, 1972
25. Willame, J.C., *L'automne d'un despotisme : pouvoir, argent et obéissance dans le Zaïre des années 80*, Paris, Karthala, 1992
26. Yambuya, P., *Zaïre : l'abattoir. Un pilote de Mobutu parle*, Bruxelles, Epo, 1991

## IV. Œuvres théoriques et méthodologiques

### Articles

1. Barthes, Roland, « Introduction à l'analyse structurale du récit », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977
2. Kristeva, Julia, « Problèmes de la structuration du texte », *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil, 1968
3. Riffaterre, Michael, « La trace de l'intertexte », *La Pensée* n°215, octobre 1980
4. Riffaterre, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n°41, février 1981
5. « Roman et société », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, Albin Michel, Nouvelle édition augmentée, 2001

### Ouvrages

1. Angenot, M., *La parole pamphlétaire. Typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1995
2. Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005 (9<sup>ème</sup> édition)
3. Bakhtine, M., *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par D. Olivier, Paris, Gallimard, 1978
4. Bal, Mieke, *Narratologie. Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*, Paris, Klincksieck, 1977
5. Barthes, Roland,  
-*Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972



-*Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973

6. Berthelot, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan/ HER, 2001
7. Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, Collection Folio/Essais, 1955
8. Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, Collection « Critiques modernes », 1995
9. Bremond, C., *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973
10. Bres, Jacques, *La Narrativité*, Louvain-la-Neuve, Duculot, Collection « Champs Linguistiques », 1994
11. Butor, Michel, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1997
12. Chartier, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, 1990, Dunod, 1998, Armand Colin, Collection « Lettres Sup », 2005
13. Decottignies, Jean, *L'écriture de la fiction : situation idéologique du roman*, Paris, PUF, 1979
14. Delfeau, G. et Roche, A., *Histoire- Littérature*, Paris, Seuil, 1977
15. Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Editions Grasset & Fasquelle (traduction française), 1985
16. Erman, Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, Collection « thèmes & études », 2006
17. Fontaine, David, *La poétique. Introduction à la théorie des formes littéraires*, Paris, Nathan, Collection « 128 », 1993, 1996
18. Genette, Gérard,
  - Fiction et diction*, Paris, Seuil, Collection « Points » 1979, 1991, 2004
  - Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979
  - Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, Collection « Points » 1982
  - Seuils*, Paris, Seuil, Collection « Points Essais », 1987
  - Figures II*, Paris, Seuil, Collection « Tel quel », 1995
  - Figures III*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1996
19. Gignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, Collection « Thèmes et études », 2005
20. Goldenstein, Jean-Pierre, *Lire le roman*, Bruxelles, De Boeck&Larcier, Collection « Savoirs en pratique », 1999
21. Hammon, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans Les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983
22. Jouve, Vincent,
  - L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1998

- La poésie du roman*, Paris, SEDES/HER, 1999 (2<sup>e</sup> édition), Collection « CAMPUS Lettres », SEDES, 1997 (1<sup>ère</sup> édition)
23. Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *Les interactions verbales*, tome I, Paris, Armand Colin, 1990
24. Kristeva, Julia, *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969
25. Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative : le « point de vue ». Théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1989
26. Marnette, Sophie, *Narrateur et point de vue dans la littérature médiévale. Une approche linguistique*, Bern, Berlin, Frankfurt, New York, Paris, Wien, Editions scientifiques européennes, 1998
27. Moles, A. et Rohmer, E., *Psychologie de l'espace*, Paris, Casterman, 1978
28. Philippe, Gilles, *Le roman. Des théories aux analyses*, Paris, Seuil, Collection « Mémo », 1996
29. Pouillon, Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946
30. Raimond, Michel, *Le roman*, Paris, Armand Colin, 1991
31. Reuter, Yves,  
     -*Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Nathan/HER, 2000  
     -*L'analyse du récit*, Paris, Nathan/HER, Collection « 128 », 2000
32. Ricoeur, Paul,  
     -*Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, Collection « L'ordre philosophique », 1984  
     -*La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000
33. Stistrup Jensen, Merete et Thirouin, Marie-Odile, *Frontières des genres. Migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2005
34. Valette, Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 2<sup>ème</sup> édition, 1993

## V. Sites web consultés

1. <http://fr.wikipedia.org/L'Internationale>
2. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Che\\_Guevara#Congo](http://fr.wikipedia.org/wiki/Che_Guevara#Congo)
3. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Typographie>
4. <http://users.telenet.be/ws35109/genres.html>
5. <http://www.americas-fr.com/histoire/che-guevara-2.html>
6. [http://www.congovision.com/interviews/ngandu\\_pius.html](http://www.congovision.com/interviews/ngandu_pius.html)
7. <http://www.empereurs-romains.net/emp04.htm>
8. <http://www.mondesfrancophones.com/espaces/Afriques/articles/esthetique-de-la-transgression>