Textes réunis par
Maurice Amuri Mpala-Lutebele

# Trajectoires et identités des lettres congolaises

## Hommage à Mukala Kadima-Nzuji



Comptes Rendus

L'Harmattan

# Trajectoires et identités des lettres congolaises

*Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*

Textes réunis par
Maurice AMURI Mpala-Lutebele

# TRAJECTOIRES ET IDENTITES DES LETTRES CONGOLAISES

*Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*

Comptes rendus

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2015
5-7, rue de l'École-Polytechnique ; 75005 Paris
http://www.harmattan.fr
diffusion.harmattan@wanadoo.fr
harmattan1@wanadoo.fr
ISBN : 978-2-343-07264-7
EAN : 9782343072647

## *Avec les contributions de :*

Marie-Rose Abomo-Maurin
Maurice Amuri Mpala-Lutebele
Emmanuel Banywesize Mukambilwa
Bienvenu Boudimbou
Charles Djungu-Simba
Clémentine M. Faïk-Nzuji
Déogratias Ilunga Yolola
Mukala Kadima-Nzuji

Emmanuel K. Kayembe
Bestine Kazadi Ditabala
Boniface Kizobo O'Bweng-Okwess
André T. Lukusa Menda
André Lye M. Yoka
Bertin Makolo Muswaswa
Jean-Claude Makomo Makita
Philippe Masegabio Nzanzu

Emmanuel Mateso Locha
Jean Baudouin Mokoha Monga-Adogo
Alphonse Mbuyamba Kankolongo
Dieudonné Moukouamou Mouendo
Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta
Mumbal'Ikie Namupot Mass
Antoine Mwamaye Nkulu

Edouard Nawej Mukung
Pius Ngandu Nkashama
Nyunda ya Rubango
Paul Nzete
Fabrice Sprimont
Gabriel Sumaili Ngaye-Lussa
Antoine Tshitungu Kongolo

# Introduction

## Gaia, ma Terre natale
## La République démocratique du Congo

Maurice Amuri Mpala-Lutebele
Université de Lubumbashi

Ma Terre natale, elle aussi, a engendré son Ouranos, ses Titans, ses Cyclopes, ses Hécantonchires, ses « créatures horribles », surtout son Cronos par qui la révolte apporta le changement, la fécondité permanente, l'histoire de la Terre natale. La République démocratique du Congo se retrouve ainsi, elle aussi, dans cette mythologie grecque où

> « Gaia, [la Terre, être primordial né de rien, mère universelle, […], seule,][1] enfanta d'abord Ouranos, le ciel étoilé, aussi grand qu'elle-même pour qu'il la couvrît tout entière et fût, pour les dieux bienheureux, une demeure inébranlable à jamais ; puis elle enfanta les hautes montagnes, plaisant séjour des Nimphes divines, qui habitent au creux des vallons ; elle enfanta aussi Pontos, la mer aux flots stériles, toute gonflée de vagues. »[2]

Gaia apparaît donc comme

> « la mère du ciel, des montagnes et vallées, et de la mer. En d'autres termes, elle est bien la Terre Mère, la mère Nature qui, en enfermant le Chaos primordial dans son corps, a mis de l'ordre dans le monde. Mais ensuite, nous dit le récit, elle s'unit à Ouranos, c'est-à-dire le Ciel, qui bien sûr la recouvre tout entière. C'est ainsi que naquirent les Titans, les Titanides, les Cyclopes et de nombreux autres monstres. Mais alors, elle fut si terrifiée par sa propre progéniture qu'elle demanda à l'un de ses fils, Cronos, d'assassiner son père, qu'elle tenait pour responsable de ce désastre, […], ce théâtre d'interminables tragédies et règlements de comptes. »[3]

---

[1] BELFIORE, J.-C., *Grand Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Larousse, 2010, p. 282.
[2] HESIODE, cité par COLIN, D., *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Paris, Hachette, 2000, p. 243.
[3] COLIN, D., *op. cit.*, p. 243-244.

Le Congo, ma « Gaia », a engendré aussi son Ciel, ses montagnes et ses vallées, sa « demeure inébranlable », son « plaisant séjour » : la période ancestrale, l'époque des grands empires et royaumes. Le Congo, ma Terre natale, a vécu aussi ses « désastres » : la traite des esclaves noirs et la colonisation du monde noir auxquelles il n'a pas échappé. Le Congo a créé également son « théâtre d'interminables tragédies et règlements de comptes » : ses coups d'Etat militaires, ses rébellions, ses dictatures, ses guerres sanglantes, sa pauvreté et ses misères, etc.

Conformément à la vocation naturelle de Gaia, celle de créer, « en toute pureté, l'ordre du monde, ordre parfait et idéal, le seul qui soit, le seul possible, dont les dieux et les hommes doivent s'inspirer pour créer un ordre divin et social »[4], le Congo donne la vie à son Cronos à qui il insuffle l'esprit de révolte contre toute situation de chaos, d'oppression, d'injustice, etc.

Ce sentiment de révolte contre toute compromission va être le fondement du double combat de Mukala Kadima-Nzuji pour « libérer » son pays d'une histoire douloureuse, une histoire de sous-développement, et pour le faire connaître et reconnaître. Les enjeux de son double combat portent donc sur la recherche, l'affirmation et la maintenance de l'identité de son pays. En d'autres termes : dire la Terre natale, l'exorciser, la transfigurer, et « cultiver », à la Voltaire, son identité, par la parole, la parole littéraire et scientifique : c'est **la quête de l'histoire et de l'identité du Congo**.

Cette quête du Congo se lit, en effet, à travers le parcours et la production littéraire et scientifique de Mukala Kadima-Nzuji. Créateur[5] et critique littéraire de renommée internationale[6], il est considéré à ce jour comme le premier et l'un de meilleurs historiens

---

[4] *Ibidem*, p. 244.

[5] Lire de lui : *Anthologie des écrivains congolais*, Kinshasa, Ministère de la Culture et des Arts/SNEC, 1969 ; *Les Ressacs*, Kinshasa, Editions Lettres congolaises de l'ONRD, 1969 ; *Préludes à la terre*, Kinshasa, Editions du Mont Noir, 1971 ; *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1977 ; *La Chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003.

[6] Lire de lui : *Jacques Rabemananjara, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1981 ; *Jean Malonga, écrivain congolais 1907-1985*, dir., Paris, l'Harmattan, 1994 ; *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, dir. Avec Abel Kouvouama et Paul Kibangou, Paris, l'Harmattan, 1997 ; *Sylvain Bemba, l'Ecrivain, le Journaliste, le Musicien*, dir. Avec André-Patient Bokiba, Paris, l'Harmattan, 1997 ; *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et de la société. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, dir. Avec Sélom Komlan Gbanou, Paris, l'Harmattan, 2003.

de la littérature congolaise de langue française.[7] Aussi, sa production littéraire et scientifique contribue-t-elle largement non seulement à l'instauration des **trajectoires et identités des lettres congolaises**, mais aussi aux réflexions fructueuses sur le statut et le devenir des littératures de langue française en Afrique et dans le monde. Ce noble « engagement » est également vécu par Mukala Kadima-Nzuji dans sa carrière universitaire, dans plusieurs universités d'Afrique, d'Amérique et d'Europe, à travers ses enseignements de *Littératures africaines.*

A l'occasion de ses 65 ans d'âge et de ses 45 ans d'activités culturelles, littéraires et scientifiques en 2012, il a été tout à fait impérieux de rendre un hommage mérité à ce « Professionnel de la pensée », à ce Cronos congolais. Aussi, le Centre d'Etudes Littéraires et de Traitement de Manuscrits (CELTRAM) de Lubumbashi a-t-il organisé un colloque international, du 23 au 25 janvier 2014, à Lubumbashi. Il y a été question de cerner, tourner, retourner, en hommage, cette personnalité plurielle, à la fois sociale et scientifique. Les communications scientifiques et les témoignages de ce colloque constituent la matière de ce volume.

Né à Mobaye, le 23 novembre 1947, en République démocratique du Congo, Mukala Kadima-Nzuji est Docteur en Philosophie et Lettres de l'Université de Liège (1979) ; Titulaire du diplôme d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris-IV-Sorbonne (1996) ; Professeur Titulaire (2005) à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville. Attaché culturel à la Société Africaine de Culture (S.A.C., 1979-1983, à Paris), Lecteur d'édition et chargé du Secrétariat de rédaction de la revue *Présence Africaine* (1975-1979), Directeur scientifique honoraire du Festival Panafricain de Musique (FESPAM, à Brazzaville), Membre correspondant de l'Académie Royale des sciences d'Outre-mer de Belgique (depuis 1997), Vice-Président du Congrès Panafricain des Anthropologues (PACA, basé à Alger), Président du Conseil scientifique du Centre d'Etudes et de Diffusion de la Littérature Congolaise (CEDILIC), Mukala Kadima-Nzuji est aussi Directeur des Editions Hemar à Brazzaville.

---

[7] Lire de lui : *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972*, Lubumbashi, CELRIA, 1973 ; *Bibliographie des auteurs africains de langue française*, dir. avec T. Baratte-Eno Belinga et J. Chauveau-Rabut, Paris, Fernand Nathan et Radio France Internationale, 1979 ; *La littérature zaïroise de langue française, 1945-1965*, Paris, Karthala/ACCT, 1984 ; *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990*, Paris, l'Harmattan, 2012 ; 51 articles, études, communications.

Les trajectoires et identités des lettres congolaises, c'est donc **Mukala Kadima-Nzuji, poète de la terre natale** : sa parole poétique les fait apparaître comme un processus d'enquête, de dévoilement, de découverte de soi, véritable mécanisme d'initiation qui devient une construction d'identité, revendication de sa terre et sa reconnaissance. C'est ce que Marie-Rose Abomo-Maurin appelle « Quête de soi et quête d'une terre ou le combat permanent contre courants d'arrachement et ressacs » en s'interrogeant : comment dès lors atteindre sa terre et son être, comment reconquérir cet espace de vie et retrouver sa propre vie quand ce pays des ancêtres n'est plus qu'une ruine, un désordre ? Sa lecture de l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji révèle que « le cheminement de la quête de soi et celle de la terre ont trouvé leur aboutissement dans la construction d'une identité personnelle et d'une authenticité par une écriture de passion et d'engagement », une écriture qui invite à reconstruire le pays et une fraternité nationale et internationale.

L'établissement de l'identité et la reconstruction du pays sont également perçus par Mumbal'Ikie Namupot Mass dans « Mukala Kadima-Nzuji, poète de la terre natale. Une lecture de *Préludes à la terre* ». En effet, ce recueil de poèmes retrace le cheminement de cette lutte de libération : de la prise de conscience de « corps défigurés », de « ressacs », à l'action révolutionnaire, l'invitation au passage de la violence à la paix, du sous-développement au développement, est claire.

La lecture de Bertin Makolo Muswaswa, quant à elle, saisit cet appel à travers un rituel de transfiguration que construit l'écriture poétique de Kadima-Nzuji : « du visage de nuit au visage du jour. Lecture de l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji » fait, en effet, voir comment ce rituel passe par « laver à chaque instant le visage d'autrefois » pour se libérer de toute impureté et s'approprier la lumière, le jour.

La symbolique de l'action de « laver » s'enrichit davantage par « L'élément liquide dans l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji ». Dieudonné Moukouamou Mouendo démontre par là que la transfiguration de la terre natale repose fondamentalement dans l'élément liquide d'autant plus que ce dernier « jaillit, coule, ondule, fait des flux et reflux, et rythme ainsi de fortes émotions dues à l'amour du poète pour sa terre natale » : la quête devient alors ici une source intarissable dont l'humus doit continuellement nourrir l'action révolutionnaire du poète, du peuple. La symbolisation du rapport du poète à sa terre natale va au-delà de l'élément liquide

pour se réaliser à travers une « sémiotique de la gestion environnementale, fondée sur une redéfinition du rapport homme-nature ». Par « Poésie et écologie. Le rapport à la terre natale dans *Préludes à la terre* de Mukala Kadima-Nzuji », Emmanuel K. Kayembe fait voir effectivement que la poésie de Kadima-Nzuji est finalement cet « espace rêvé pour le déplacement des stratégies *écologiques* souterraines de reconquête de son territoire et de son identité », étant donné que l'homme est aussi un élément environnemental.

La transfiguration de soi et de sa terre natale se révèle, en dernière analyse, comme l'objet de quête véhiculé par la poésie de Kadima-Nzuji. Mais, cette quête revêt divers visages pour un contenu symbolique pluriel, d'un genre à un autre.

Les trajectoires et identités des lettres congolaises, c'est aussi **Mukala Kadima-Nzuji, romancier de son temps**. De la poésie au roman, il est question de dire autrement la même histoire, la même identité, chaque genre apportant ses nuances, ses couleurs, ses tons. Le langage romanesque permet sans doute une expression non autorisée par la poésie. *La Chorale des mouches* offre une heureuse expérience à Kadima-Nzuji dans ce sens. En effet, parlant de « *La Chorale des mouches* ou la stratégie de reconversion littéraire », Charles Djungu-Simba y voit plutôt astuce, ruse, que reconversion : pour stigmatiser l'échec de fameuses Conférences Nationales Souveraines africaines des années quatre-vingt-dix et dénoncer l'incompétence, l'absolutisme et la tyrannie de la classe politique africaine de cette époque, Kadima-Nzuji recourt en effet à un « génial travail de fictionnalisation de l'histoire congolaise, […], notamment la maestria avec laquelle [il] recycle les actes de la pièce de théâtre que Mobutu fit jouer au Palais du peuple, entendez les assises de la très souveraine Conférence nationale ». *La Chorale des mouches* devient ainsi un « mensonge » pour dire vrai, pour mettre à nu l'échec de la classe politique congolaise, africaine.

Nyunda ya Rubango fait la même lecture de ce roman quand il y voit « Mukala Kadima-Nzuji à l'école de Genette et d'Aragon. Une lecture de la *Chorale des mouches* ». Le travail de fictionnalisation s'enrichit largement de fonctions du paratexte, théorisées par Genette, notamment la fonction référentielle ou désignative de la dédicace, de l'épigraphe et de l'avertissement du roman. L'avertissement exploite davantage le « mentir pour dire vrai » d'Aragon afin de « montrer le réel de l'Afrique dans sa nudité », comme l'affirme le romancier lui-même. Le « mentir vrai » se particularise, cependant, chez Kadima-Nzuji par la pratique de

plusieurs traits d'écriture dans le même roman. Ce que Charles Djungu-Simba appelle « carrefour de plusieurs écritures : entrelacement des genres ». Philippe Masegabio Nzanzu parle, dans ce sens, du « Projet de lecture d'une écriture oblique : *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji ». Ecriture oblique entendue comme écriture ironique où le texte devient un ensemble de signes en situation, affiche une attitude pragmatique en sollicitant le lecteur comme un complice partageant quelque chose avec l'ironisant qui a provoqué la communication. *La Chorale des mouches* se sert donc, entre autres, de l'ironie sémiotique pour fustiger stratégiquement le système politique absolutiste, tyrannique au Congo, en Afrique, et affiche par là les couleurs de la satire.

Déogratias Ilunga Yolola et Antoine Mwamaye Nkulu lisent, à leur tour, un autre trait d'écriture : « Mukala Kadima-Nzuji et Ahmadou Kourouma : une même façon de réécrire le symbolisme animal ». *La Chorale des mouches* et *En attendant le vote des bêtes sauvages* représentent, de la même manière, la stérilité de la classe politique africaine : par la mise en discours du symbolisme animal, en faisant « des animaux des isotopes organisateurs de la diégèse ». Si la « brigade moustique » s'illustre par l'effusion de sang dans *La Chorale des mouches*, la confrérie des « hommes panthères » sème la désolation dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

Tous ces traits d'écriture romanesque construisent, en fin de compte, « La socialité dans *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji ». Alphonse Mbuyamba Kankolongo le montre bien en lisant ce roman comme « une autopsie de la société congolaise ». Boniface Kizobo O'Bweng-Okwess soutient, lui aussi dans le même sens, que l'œuvre littéraire de Kadima-Nzuji est porteuse du discours social et de l'histoire culturelle de la société qui l'inspire. Elle constitue tellement un véritable témoignage du passé qu'elle devient une source considérable pour des investigations historiques. Kadima-Nzuji apparaît ainsi comme le romancier de son temps, contribuant, par les représentations des réalités contemporaines, par ses critiques de mœurs politiques et sociales, au développement de sa terre natale. Ce même rapport à son pays se retrouve dans ses travaux scientifiques. Les trajectoires et identités des lettres congolaises, c'est surtout **Mukala Kadima-Nzuji et la littérature critique francophone**. Le point de départ des travaux scientifiques de Kadima-Nzuji est essentiellement marqué par un sentiment fort : contribuer à la connaissance de la littérature du Congo et ainsi « porter la contradiction » à propos de cette littérature marginalisée.

Ce défi à relever va le pousser à publier successivement *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre, 1931-1972* et *La littérature zaïroise de langue française*, ouvrages qui vont faire de lui le premier historien de la littérature du Congo de langue française, ouvrages auxquels vont s'associer d'autres historiens de la littérature congolaise pour poser les trajectoires et identités des lettres congolaises : connaître et faire connaître l'identité littéraire congolaise. Edouard Nawej Mukung découvre alors « Mukala Kadima-Nzuji, historien de la littérature congolaise ». Il montre, à ce sujet, comment ce dernier s'engage à faire parler la littérature congolaise à partir de *La Voix du Congolais*, la voix qui révèle et indique, sous forme de démenti, le *terminus a quo* de la production littéraire du Congo méconnue.

Les travaux scientifiques de Kadima-Nzuji vont au-delà de prouver l'existence de la littérature congolaise pour se focaliser aussi sur ses contenus, ses qualités, ses spécificités, etc. C'est ici que Kadima-Nzuji montre et assume ses prises de position, ses points de vue, ses appréciations, etc., à propos de la littérature congolaise. Cependant, dans « Mukala Kadima-Nzuji, critique littéraire ou la quête permanente du Congo », T. Lukusa Menda « secoue le cocotier des hypothèses ou acquis scientifiques du chercheur étudié. Celles qui résisteront à cette secousse seront retenues comme inférences… ». Le débat porte alors sur la périodisation de l'histoire littéraire du Congo établie par Kadima-Nzuji, sur sa vision de littérature, etc.

Antoine Tshitungu Kongolo reprend le même débat dans « Mukala Kadima-Nzuji et les armes miraculeuses de la critique ». Après avoir montré combien les travaux scientifiques de Kadima-Nzuji ont assis solidement l'histoire culturelle du Congo, il exprime pourtant, lui aussi, ses divergences vis-à-vis de certaines prises de position de Kadima-Nzuji, notamment sa conception de la littérature, des maillons manquants dans l'histoire culturelle du Congo, la politique coloniale et la littérature congolaise, etc.

La vision de la littérature est reprise, sous une autre forme, dans « Mukala Kadima-Nzuji au centre de la politique sur l'élitisme et le populisme en littérature congolaise d'expression française : procès de la littérarité et plaidoyer pour les lettres congolaises ». Jean-Baudouin Mokoha Monga-Adogo y présente Kadima-Nzuji comme « partisan de la littérature élitiste congolaise ». Tout en acceptant l'option qui privilégie la littérarité comme fondement de l'essence littéraire, Mokoha plaide surtout pour l'attitude d' « éviter des

tendances classificatoires et réductrices du phénomène littéraire » : ne pas exclure telle catégorie d'écrivains. Outre la révélation du patrimoine littéraire congolais et des prises de positions, les travaux scientifiques de Kadima-Nzuji offrent de nouvelles voies pour « cultiver » la littérature congolaise, nouvelles voies que Fabrice Sprimont perçoit dans « Posture post-coloniale de Mukala Kadima-Nzuji ». S'alignant dans le mouvement des études postocoloniales, la production scientifique de Kadima-Nzuji se veut aussi « une contribution à la problématique de la décolonisation du discours africain », notamment quand il invite l'écrivain africain à s'émanciper singulièrement de la dépendance linguistique et culturelle : la langue africaine, à l'instar de la musique africaine, constitue, en effet, pour lui, selon Fabrice Sprimont, le fondement de l'authenticité, de l'émergence et de la modernité africaine, donc de la mise à jour permanente de son identité.

Pour Jean-Claude Makomo Makita, il s'agit là de l'invitation de Kadima-Nzuji à une nouvelle vision : « se penser et penser le monde autrement » décrète ce dernier à l'occasion du Congrès des écrivains francophones, en 2012, à Lubumbashi. Pour faire face à l'absorption totale par la mondialisation, l'Afrique doit résister particulièrement par « les armes linguistiques » : rompre avec la dépendance linguistique et partant culturelle. « Mukala Kadima-Nzuji : écrivains africains francophones à l'école de la musique pour se créer un lectorat endogène » de Jean-Claude Makomo Makita présente, à ce sujet, tous les contours de cette nouvelle vision, de cette nouvelle pensée. Comme pour prêcher par l'exemple, André Lye M. Yoka transmet cette nouvelle vision en *lingala*, une des langues nationales du Congo : « Kotombola lokumu ya ba-ndinga ya mboka » souligne en effet l'importance d'une littérature en langue nationale. Il en appelle ainsi à « la pratique, la défense et l'illustration de nos langues nationales » en recommandant vivement de passer à l'acte, d'aller outre les vœux restés pieux à ce sujet depuis 1960. Il est impérieux, insiste-t-il, de répondre promptement et concrètement à l'invitation de Mukala Kadima-Nzuji.

Le discours préfaciel et la direction des ouvrages collectifs sont aussi mis à profit par Kadima-Nzuji pour véhiculer sa pensée. Dans « L'art de la préface chez Mukala Kadima-Nzuji : essai d'analyse d'un acte de communication », Bienvenu Boudimbou décèle que ses préfaces, loin d'être publicitaires, s'apparentent plutôt aux manifestes qui charrient ses opinions, ses prises de position, ses

visions : ses préfaces « développent des problématiques majeures en littérature », conclut Boudimbou.

La direction des ouvrages collectifs lui servent également à approfondir, par diverses consciences, la vision des autres écrivains et penseurs francophones : Jean Malonga, Sony Labou Tansi, Sylvain Bemba, etc., en ont fait l'objet. C'est surtout le cas, dans le cadre de cet hommage, de « V.Y. Mudimbe et la construction d'une pensée complexe. Une étude au départ de *L'Afrique au miroir des littératures …* de Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou ». Emmanuel Banywesize Mukambilwa dégage de cet ouvrage collectif, consacré à V.Y. Mudimbe, la pensée de ce dernier, « une pensée complexe dont l'épistémologie du complexe est un corrélat. Cette pensée et cette épistémologie sont […] conjonctives et reliantes. […]. Elles se donnent comme outils pour réaliser l'articulation et l'enchevêtrement des savoirs, des sciences et de la littérature, de la science et de la philosophie, de diverses cultures du monde pour un vivre-ensemble métissé. » Ce regard multiple et transversal sur la pensée des autres donne à voir la dimension transfrontalière, pourquoi pas universelle, de Kadima-Nzuji. L'établissement de sa résidence à Brazzaville n'est donc plus un fait de hasard. Par ailleurs, sa vocation d'éditeur, née à Kinshasa, devient africaine à Brazzaville.

Les trajectoires et identités des lettres congolaises, c'est enfin **Mukala Kadima-Nzuji et la question de l'édition en Afrique**. Des *Editions Belles-Lettres* à *Hemar Editions*, en passant par les *Editions Mont-Noir* et *Présence Africaine*, Kadima-Nzuji lie la République démocratique du Congo à l'expérience africaine de l'édition. Tout commence par sa vocation d'écrivain, suffisamment nourrie par un contexte particulier de culture de lecture et par une attention portée à la littérature, de la maison à l'école, qui a naturellement engendré celle d'éditeur : les premiers pas ont été faits à la création des *Editions du Mont-Noir* où, encore étudiant, « il a été étroitement associé aux activités de la maison d'édition […] comme secrétaire d'édition », témoigne Gabriel Sumaili Ngaye-Lussa dans « Notre vocation commune : des *Editions Belles-Lettres* au *Mont-Noir*, du Prix Ngonso au Prix Senghor. Un chassé-croisé de maisons d'éditions et de Prix littéraires ». Dans une perspective diachronique, cet article retrace les débuts d'une expérience d'éditeur.

« De *Présence Africaine* à *Hemar Editions* : la résistible émergence de l'édition africaine », de Emmanuel Mateso Locha, poursuit, à son tour, le parcours par lequel l'expérience s'affermit et incarne l'histoire de l'édition africaine : de son commencement à *Présence*

*Africaine*, à Paris, à son accomplissement, diversement, à Yaoundé, à Abidjan, à Dakar, à Cotonou, à Brazzavile, etc., cette expérience se vit cependant sous le poids écrasant de la démission de l'Etat et de la concurrence de l'ancienne Métropole. Créée à Brazzaville, par Mukala Kadima-Nzuji, pour « accueillir la productivité africaine », *Hemar Editions* déploie des efforts louables pour remplir convenablement sa mission, mais, pour son épanouissement et celui de l'édition africaine dans l'ensemble, il faudrait nécessairement, entre autres, « des politiques culturelles nationales efficaces », conclut Emmanuel Mateso Locha.

Poète de la terre natale, romancier de son temps, historien de sa littérature, éditeur africain, ce sont là des voi(x)es par lesquelles Mukala Kadima-Nzuji cerne l'histoire et l'identité des lettres congolaises, plante des jalons pour l'enrichissement et la construction permanente de cette histoire, de cette identité. En effet, ces jalons-mires ont été vite repérés, renforcés et, même « collectivisés » par toute la production littéraire et scientifique du Congo. Mbuyamba Kankolongo[8], Silvia Riva[9], Djungu-Simba[10], Ngal Mbwil a Mpang[11], Huit Mulongo[12] et tant d'autres ont grandement contribué à l'appropriation de ces jalons par le patrimoine littéraire national. Aussi, l'hommage à Mukala Kadima-Nzuji est-il naturellement aussi rendu à la littérature congolaise.

Hommage à Mukala Kadima-Nzuji ;

Hommage aux Lettres congolaises ;

Hommage à Gaia, ma Terre natale, la République démocratique du Congo, « celle qui donne aux cités la richesse et la prospérité aux familles : 'c'est par toi que naissent les beaux enfants et les fruits savoureux' ».[13]

---

[8] Lire *Guide de littérature zaïroise de langue française (1972-1992)*, Kinshasa, Editions Universitaires africaines, 1993.

[9] Lire *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, l'Harmattan, 2006.

[10] Lire *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Centre de Recherche « Ecritures », 2007.

[11] Lire *Littératures congolaises 1482-2007. Histoire et anthologie*, Paris, l'Harmattan, 2008.

[12] *De la marginalisation à la nationalisation : un parcours authentique. Dictionnaire de littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, Celtram, 2009.

[13] LAVEDAN, P., *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*, Paris, Hachette, 1931, p. 927.

# Première partie :

# Au commencement du verbe :
## *Mukala Kadima-Nzuji au cœur des sensibilités*

## Message adressé à mon frère Mukala Kadima-Nzuji

Clémentine Madiya Nzuji,
ta sœur aînée.
Louvain-la-Neuve, le 20 janvier 2014

**Dieudonné, mon frère,**

Quand j'ai reçu un appel téléphonique de Maurice Amuri m'invitant au colloque international que l'Université de Lubumbashi organise aujourd'hui pour te rendre hommage, j'ai été envahie par un sentiment de tristesse de ne pouvoir être présente à tes côtés en cette circonstance historique. Mais un voyage à Vienne prévu de longue date, du 18 au 29 janvier, ne pouvait être annulé ni reporté. Et j'en suis sincèrement désolée.

J'imagine présentes dans cette salle des personnes qui ont chacune un lien particulier avec toi : tes pairs, venus proclamer leur reconnaissance pour tes travaux et publications à travers les exposés qu'ils présenteront tout au long de ce colloque ; tes anciens élèves, venus admirer « le maître » qui leur a fait aimer l'écriture, la langue française, la littérature, la beauté des mots et leur sens caché ; tes amis, connaissances, toute cette grande famille spirituelle et humaine que tu as su édifier autour de toi grâce à ta nature qui inspire confiance. Chacun d'eux, homme, femme, jeune ou adulte est présent ici pour célébrer l'aboutissement d'un parcours professionnel remarquable, tout empreint de réussites dont certaines ont été de véritables victoires arrachées courageusement malgré tant de pièges, d'inimitiés et de jalousies mesquines qui ont jalonné ta route.

Je laisse à tes paires le privilège de parler de ta carrière. En ce qui me concerne, je voudrais rappeler à ta mémoire la FEMME sans laquelle tu ne serais jamais arrivé à la place où tu te trouves aujourd'hui. Je pense à Bernadette Mwauka. Notre mère. Sais-tu, Dieudonné, que sans l'active implication de cette femme, ton destin aurait été autre. Tout à fait autre.

Te souviens-tu de tes premières années de l'école primaire ? Tu n'aimais pas aller à l'école à cause des autres élèves qui t'ennuyaient, t'houspillaient et même te menaçaient. Tu n'aimais pas aller à l'école. Maman te revoyait à la maison peu après que nous, tes sœurs aînées, t'avions laissé devant la grille de l'école des garçons et allions

rejoindre la nôtre. Alors, pour t'obliger à aller à l'école et surtout y rester, Maman avait pris l'habitude de te livrer un combat quotidien : elle prenait fermement ta main dans la sienne et te conduisait de pied ferme jusque dans la classe, recommandant à l'instituteur de ne pas te laisser sortir avant la sortie des classes. Tu pleurais silencieusement en la regardant partir. Tu n'as peut-être jamais su que maman, pour être sûre que tu ne fuirais pas l'école une fois qu'elle aurait le dos tourné, restait longtemps cachée près de l'école pour surveiller de loin tes mouvements ?

Je ne sais plus combien de temps ce jeu a duré. Mais tu as fini par aimer l'école puisque les garnements qui te harcelaient se sont peu à peu calmés et inclinés, impressionnés par tes brillants résultats scolaires dans toutes les matières.

Ce colloque, organisé pour rendre hommage au scientifique que tu es, rend ainsi un hommage vibrant à maman Bernadette Mwauka, comme il rend hommage à Nicolas Kadima-Nzuji, notre père qui, dès notre jeune âge, a éveillé en nous le goût des arts, le sens du Beau et l'esprit critique qui ont fait de toi un écrivain de talent et un critique littéraire de renommée nationale et internationale, étudié dans les grandes universités de par le monde.

Quand papa nous répétait :

> *« Il ne faut pas vivre comme des chèvres et des moutons qui broutent l'herbe sans se poser de question ».*

ou encore :

> *« Un lopin de terre, une maison peut vous dresser les uns contre les autres. L'unique héritage que nous vous léguerons sera dans votre tête et dans votre cœur. Avec ça, vous pouvez aller partout dans le monde et garder votre dignité ».*

Nous riions, ignorant qu'il était en train d'éveiller notre curiosité et notre capacité de raisonner pour vivre en hommes et femmes libres. Nous ne savions pas qu'il nous inculquait le sens de la dignité et de l'estime de nous-mêmes.

Ce sont ces valeurs familiales reçues naturellement qui t'ont fait prendre une des grandes décisions de ta vie qui a marqué un tournant dans ton parcours. C'était en 1983, après ton doctorat, tu t'es posé la question du lieu où tu pouvais construire ta vie pour te réaliser. Très vite, tu as compris que l'Occident ne pouvait t'offrir un avenir digne des ambitions qui te portaient et que tu aurais , à la moindre occasion, à te redéfinir comme un être humain, à justifier les raisons de ta présence « là ». Tu as pris la décision de retourner pour

faire carrière dans un pays africain malgré les possibilités que t'offrait la maison d'édition *Présence Africaine*.

Plusieurs personnes avaient trouvé étrange ce choix de retourner en Afrique, tant à cette époque, l'aspiration profonde de la plupart des Africains de ton niveau était de rester en Europe quand ils y étaient, comme toi, ou d'aller en Europe pour s'y installer. Mais moi, j'avais tout de suite compris qu'il s'agissait, de ta part, d'une mise en pratique concrète de l'une des phrases que papa ne ratait aucune occasion de nous rappeler :

> *« Ne t'acharne pas à forcer une porte fermée. Regarde s'il n'y a pas de clé sur la porte d'à côté ».*

Ainsi, tu as regardé la porte d'à côté. L'Université Marien Ngouabi t'a ouvert sa porte. De surcroît, aujourd'hui, le fait que ce colloque se tienne à l'Université de Lubumbashi vient démentir l'adage selon lequel « *Nul n'est prophète dans son pays* ». N'est-ce pas merveilleux ?

Nous sommes fiers de toi.

Au nom de toute la famille Kadima-Nzuji, je remercie vivement les personnalités académiques et nos collègues qui, aujourd'hui, te mettent à l'honneur et, à travers toi, rendent hommage à nos parents pour l'héritage spirituel qu'ils nous ont transmis et dont tu es un brillant fruit.

# « Préludes à toutes les terres : *Tutu Dieudo »…* Pour célébrer Mukala Kadima-Nzuji

Pius Ngandu Nkashama
Louisiana State University
(Baton Rouge, USA)

Tant de choses que je n'aurais jamais osé t'avouer… Celles qui se disent, celles qui se murmurent, se répètent en mélodies ascendantes, se chantent comme des litanies rituelles. Des rythmes "sanguins, consanguins", des cantiques, des chœurs qui éclatent pour te célébrer, car ils s'accordent aux louanges d'un *kasala* triomphal au milieu des *tukundulwila* et des *mikobolu* entremêlés. L'admiration, l'étonnement. La surprise des premiers circonstances, parce que Kadima-Nzuji et la Poésie avaient atteint dans un mouvement simultané les sommets de vertige. Les paroles me reviennent en cascades. Elles ne paraissent même pas polyphoniques, car j'en avais mémorisé les assonances euphoriques. Simplement, affectives, heureuses. Elles pèsent sur les épaules, elles envahissent les regards : tu avais inventé avec minutie une intelligence nouvelle. Tu avais appelé à l'existence un univers d'espérance. Non pas les luminosités factices, les scintillements précaires parce que les despotes nous avaient contrefait des *« cours de miracles »* spasmodiques. Nous n'avons pas invoqué les énigmes qui hantaient les génuflecteurs et les bouffons des cirques lorsqu'ils nous vantaient les mérites de la flagornerie. Et nous n'avons pas sombré dans la béatitude des lymphatiques, ni la quiétude débile des fanatiques qui se complaisaient à leurs propres caricatures. Car tu m'avais convaincu de cette réalité qui serre à la gorge : oui nous sommes immortels donc invincibles, *« nous, les Hommes ".* J'émergeais encore des brumes de ces extravagances inaccessibles qui emportent vers des horizons lointains, mais tu m'as instruit qu'il fallait se méfier des hystéries faciles.

À chaque fois que je t'en parlais, tu éprouvais un besoin irrépressible de nous dédicacer ton rictus le plus raffiné et cependant sans malice. 1967 : malgré ton incrédulité tenace, ce "voyeurisme d'adolescent" était bien réel et certainement mal assimilé : j'accourais au Home Vingt de l'Université Lovanium dans l'intention

de surprendre le “prodige” qui réussissait une écriture poétique peu commune. Sans t’en douter et peut-être incommodé par une chaleur étouffante, tu laissais la porte de la chambre toujours ouverte, et nous nous imaginions que l’inspiration des “Muses” devait te rejoindre à travers ce “Portail du ciel” peu favorable aux non-initiés. Et tes “Poèmes” devaient paraître superbes, puisque le Professeur Paul-Victor Bol qui nous commentait avec maestro Baudelaire et Rimbaud les trouvait tels. Il avait pour toi des mots remarquables (peut-être elliptiques), et il ne se cachait pas la déférence qu’il te témoignait en public. Et je l’écoutais la bouche ouverte, les oreilles décollées par l’enthousiasme, encore plus par une envie folle d’arriver à ta hauteur, là-haut, tout au zénith des bienheureux. Lorsqu’il t’avait attribué le “Prix Senghor” et qu’il nous lisait tes poèmes en réprimant des trémolos dans la voix, nous en étions extasiés, au bord du saisissement, Mukala wetu.

Ensuite, tu es parti au Sénégal, à Dakar, certes en compagnie d’autres condisciples, mais au retour, nous n’avions d’yeux que pour toi. Le voyage des métamorphoses et de tous les miracles. Tu en es revenu nimbé de gloires. Le Poète consacré, vénéré, auréolé. Tu te rappelles, en philologie romane, nous suivions les mêmes enseignements, la première et la deuxième licence ensemble réunies. Tu avais déjà ce langage posé, excellent, d’une intonation douce mais flamboyante. Tu récitais : des quatrains modulés, des métaphores succulentes, des hypallages inconnues. Et lorsqu’ils t’ont contraint à t’enfermer au *Camp Tshiatshi* en cette aube des chagrins de juin 1971, saisi au milieu de la cohue des Étudiants, tu avais fini par endosser le “*nsukutu”* et le kepson des militaires. Je fulminais. J’en étais asphyxié par la rage, et je me serais exclamé dans un hurlement sauvage : cela m’avait semblé le crime le plus horrible de cette dictature qui nous apparaissait enfin sous un jour plus abominable encore. Mais tu étais toujours aussi sublime, et ton rire cristallin résonnait bien étrange au milieu de la troupe des recrues espiègles. Ils ne semblaient toujours pas comprendre l’importance de la catastrophe qui leur tombait dessus, comme dans une vaste cour de récréation.

J’étais déjà Assistant à l’Université, Secrétaire du Centre des Littératures africaines, lorsque les responsables de la Faculté des lettres avaient initié le projet d’une Maison d’éditions : “le Monde Noir”. Déjà ils avaient compté sur les talents impétueux, en particulier le tien qui constituait une garantie pour le succès. *Préludes à la terre :* le titre par lui-même annonçait des textes

limpides, d'une sensibilité extrême. Sensualité ? Nous en étions éblouis. Parce qu'ils me semblaient irrésistibles, j'en avais proposé un commentaire appuyé pour la revue de la faculté et beaucoup plus haut encore, pour le magazine *Congo-Afrique* dans lequel tu détenais une place de choix. Et le succès a été immédiat : des strophes entières avaient été retenues par les anthologies scolaires, des versets lyriques apparaissaient dans les journaux de Kinshasa, et ton nom était murmuré dans la plus généreuse exaltation. Une rhétorique bénéfique pour exalter les aèdes précoces : Mweya Tol'Ande, Tshiyombo, Ngonso, Matala Mukadi… L'année où tu terminais ta maîtrise, la voie t'était ouverte au Département, et ton itinéraire se déroulait avec une facilité naturelle : cette place t'avait été réservée de toute éternité.

*Mon peuple aux flancs poignardés*
*aux côtes brisées dans le carcan de la haine*
*ces soleils crispés qui tombent tombent tombent*
*sur ta face tatouée, dans tes yeux qui interrogent*
*si jamais reviendra*
*la paix des brousses natales*

Ensuite, il avait fallu se retrancher aux environs de Lubumbashi lors de l'inauguration de l'Université Nationale : un exil qui nous avait laissés dans une détresse profonde. Tous nos projets avaient été désarticulés, et le destin imperturbable semblait nous avoir foudroyés à jamais. Tu ne manifestais aucun énervement, et ton calme nous sidérait à chaque fois. Tu avais toujours pris la vie du côté le plus sublime, pour ma plus irrésistible colère car je ne comprenais toujours pas ton aisance. La clarté de tes yeux ne me rassurait pas. Je redoutais au contraire une pudeur qui faisait de la réserve la qualité des esprits impitoyables.

Parce qu'il te portait de la considération, le Vice-Recteur Koli Elombe t'avait confié une responsabilité énorme : il t'avait nommé son *"Directeur de Cabinet".* Le chemin semblait tracé vers une carrière politique. Nous t'imaginions déjà en haut des affiches, dans la "*Cours des Puissants".* Là où survolent les vautours rapaces et les charognards de tous les plumages. Tu étais fascinant de simplicité : la bravoure, la ponctualité, la discipline des vertueux. Des qualités qui t'ont préservé du désastre dans cette cohue des prédateurs. Tu surmontais les orgueils excessifs, les vantardises de circonstance, les grandiloquences des "autorités du Pépère *per diem*". Tout attaché aux objectifs culturels, tu avais lancé des revues comme *Jiwe,* le

rocher indestructible. Tu organisais des manifestations littéraires, et tu insistais auprès des "*Intouchables"* pour une politique de décence et d'intelligence.

Ton premier geste avait été de contribuer à l'arrivée de deux enfants de Lomami-Tchibamba : François et Madeleine. Il est vrai que l'aréopage des premiers écrivains du Congo était attaché à ta personne. Lomami-Tchibamba était l'un de ceux qui avaient fait épanouir les littératures du pays, et il t'accueillait dans sa maison sur Wangata comme un véritable fils héritier. Tu récitais leurs noms avec empressement. Tu racontais de mémoire leurs parcours tumultueux. Tu leurs conférais des rangs dans la hiérarchie des mystères poétiques. Ils te considéraient comme un des leurs. Ils t'avaient adopté, adoubé. Il fallait compter aussi Bolamba, Zamenga Batukezanga, Mongita. En ces temps-là, ils te manifestaient beaucoup d'attention : l'époque des gloires éternelles que nous allions commémorer en chœur dans des anthologies des collèges et lycées.

Devrais-je rappeler cette nuit illuminée des météorites, lors de la course poursuite d'un astre égaré au firmament des épousailles parce qu'il était traqué par l'honorable *Ya Minor na beto ?* De l'autre côté des méridiens, nous étions acharnés à pourchasser des planètes en délires, déconstruites depuis des millénaires. Nous étions étourdis par des enthousiasmes volcaniques. De la transcendance, *Tata mbuta*. Ayant perdu le bon sens jusqu'à égarer le sens des choses véridiques, et que dans de telles circonstances tragiques et implacables… Ah ! Tutu Dieudo, *"cet âge est sans pitié"*.

Nous nous sommes retrouvés à plusieurs reprises dans ma maison sur la Chaussée de Kasenga. Une avenue adjacente s'appelait, je crois, Araucarias…. Lorsque tu es venu pour la première fois, j'étais comblé. Enfin, *il* me fréquentait, *il* me tutoyait. Dans ma mémoire, l'image se concrétisait : il mangeait, il buvait. Il redevenait humain. Festif, vivant. Simplement, plus proche encore, plus fraternel, et des souvenirs se bousculent. Les fiançailles, le mariage...

Janvier 1974 : nous avons voyagé vers la lointaine France pour des études doctorales. Une arrivée tardive, inattendue, qui nous avait valu trop de déboires administratifs. Accueillis dans la neige d'un hiver rigoureux et le froid légendaire des ministères incohérents, nous avons buté à l'entêtement qui frise l'incompréhension. Il fallait affronter l'hostilité des bureaucraties chargées de gérer nominalement nos dossiers. Nous voulions nous précipiter vers la "*Sorbonne céleste",* mais nous avions dû désenchanter. Les "*Vénérables"* Professeurs de la souveraine Université préviennent le

“Quai d’Orsay” que les boursiers de la forêt équatoriale ne sont que des aventuriers sans aucun programme sérieux, parce que nous avions proposé des thèmes de recherches qui portent sur des sujets fallacieux pour eux. Les mots dansent encore devant les yeux : *“la littérature africaine sur laquelle ils veulent travailler n’existe pas !”.* Il avait fallu négocier notre maintien au statut d’immigrés expulsables et accepter de nous réfugier à la périphérie de l’Hexagone : je me suis ainsi embusqué sur les bords du Rhin à Strasbourg.

Octobre 1974, tu apparais en France en flamboyant comme un astéroïde : d’abord je ne comprends pas que tu préfères abandonner un poste prestigieux pour te remettre sur les bancs de l’école. Serait-ce du fait qu’ils t’avaient gratifié d’une bourse d’études approximative, et nanti d’un studio invraisemblable à Gonesse ? Ce cagibi qu’on pouvait atteindre par Villiers-le-Bel était muni d’un salon simplifié au “degré zéro de l’écriture”, ainsi que d’un rideau de toiles pour faire croire à un probable appartement de résidence. Je n’étais pas au bout de mes surprises, lorsque j’ai appris que Dieudonné Kadima-Nzuji avait réussi là où tous, nous avions échoué : se faire inscrire à la Sorbonne, et sous la direction éclairé d’un critique éminent, Etiemble. Là, tu m’as ébloui.

Je te revois dans Paris, comme si tu étais né rien que pour cette ville gigantesque. Tu évoluais avec une aisance incroyable : les avenues et les quartiers, les librairies, les espaces de culture, tout avait été construit pour ton unique convenance, exclusive. Tu me montrais des enseignes lumineuses, des restaurants mémorables dans lesquels tu commandais des mets exquis, pendant que je te découvrais un mangeur averti. Car moi, je n’aurais été qu’un rude boulimique à l’appétit sauvage. Des souvenirs d’adolescents ne subsistent que pour nous deux : les cinémas huppés, *“n’est-ce pas, cher Collègue !”* À chacun de mes passages à Paris, ta maison était mon lieu d’accueil, et nous pouvions parler de littératures, sans nous fatiguer : des auteurs, des œuvres, des turpitudes éditoriales.

Un dimanche de toutes les lumières, de retour d’un périple entrepris depuis Bruxelles et Londres, je débarque dans ton appartement où tu m’avais laissé un mot pour dire que je devais me sentir chez moi durant ton absence. Tu te trouvais loin, à Meaux la bonne ville de Bossuet, pour une conférence internationale de Poètes au milieu desquels se trouvait Léopold Sédar Senghor. Le côté sublime ne m’avait pas frappé dans une forme particulière, mais l’émotion (nègre ?) avait été intégrale à ton retour : un paquet bien ficelé t’attendait sur la table. Lorsque tu l’as ouvert, tu as écarquillé

les yeux d'un plaisir concupiscent que je n'oublierai jamais : les épreuves de ton recueil *Redire les mots anciens,* de la part de "Saint-Germain-des-Prés"*.* Tu les as corrigées avec ferveur et passion. Ta main dans l'effervescence. Je te regardais, un dimanche crépusculaire du mois de septembre.

Strasbourg, le juin de toutes les splendeurs pour cette thèse inattendue : la mienne. Nous nous sommes réunis autour du Professeur Bol. La frénésie des mains… Tu m'avais offert un ouvrage sur les "sciences humaines" qui scellait entre nous un pacte avec les lettres. Dès mon retour au pays en plein dans ces crises provoquées par la catastrophe des rétrocessions, tu as fait de moi un Écrivain lorsque tu m'as écrit en 1976 que tu acceptais de corriger les épreuves de ma première pièce de théâtre aux éditions Pierre Jean Oswald, *La délivrance d'Ilunga.* Tu l'avais soulagée de tous les *"wanyi"* déclamatoires qui encombraient les litotes idylliques, mais qui n'ajoutaient rien ni aux pléonasmes ni aux redondances hyperboliques. Au-delà de l'allégresse et du contentement, ce geste dépassait mes espérances. Tu t'en étais acquitté à la mesure d'une conscience et d'une loyauté qui m'ont toujours enchanté. Je te laisse deviner ma reconnaissance lorsque l'ouvrage m'avait été apporté à Lubumbashi un an plus tard.

Peu de temps après l'épisode, les Éditions Saint-Paul me sollicitent un manuscrit sur *Les littératures africaines écrites,* à la faveur des conseils éclairés de Dieudonné Kadima-Nzuji. J'avais travaillé avec acharnement sur l'ordonnancement de cet ouvrage et toutes les subtilités du genre avaient été apportées lorsqu'un nouveau désastre s'est abattu sur moi. *Diakabi, Tutu wanyi !* Tortionnaires : méchanceté, cruautés, supplices. Pendant une période atroce de relégation, alors que je me trouvais prisonnier du régime dans ce village sans nom et sans contours de Bena Kabongo, loin de la périphérie de Mbujimayi et de Lukalenga, Kadima-Nzuji s'est fait le devoir d'apprêter les épreuves finales.

De retour en France en 1980, tu venais de terminer ta thèse à Liège, et tu avais aménagé dans cet immeuble en épi de maïs de Nanterre, avenue Pablo Picasso. Je savais que je pouvais disposer d'un coin à tout moment, et les souvenirs se bousculent dans la mémoire, Tutu Dieudo. Puis, octobre 1981, est arrivée la période de l'événement que je devais animer depuis Evry jusqu'au Musée d'Arts Décoratifs : *Sura-Dji, Visages et racines.* Nous nous sommes appliqués à rédiger ce numéro respectable (le "trop fameux" n° 82) de *Notre librairie* sur la *Littérature zaïroise* qui aura lancé notre renommée

commune : le premier de la série, il a inauguré un mouvement des plaquettes populaires qui vont se disséminer partout autour des littératures dites “nationales”.

Et puis, le 22, ensuite le 25bis, rue des Écoles, “*Présence africaine”.* Je n’en croyais pas mes yeux : grâce à ta perspicacité, tu avais réussi le rêve que les auteurs venus d’Afrique nourrissaient comme un fantasme depuis leurs premiers pas chez les Gaulois : t’introduire dans cette citadelle tant convoitée. Tu y disposais d’un privilège naturel qui t’avait été réservé depuis la genèse. Pendant que tout mon corps frissonnait d’une satisfaction intempestive, tu me présentais aux Maîtres des lieux, du *“grand monde”* : Kala Lobe, Jacques Rabemananjara toujours fasciné par le mémoire que tu lui avais consacré à Lovanium. Il en fera un ouvrage inoubliable. Et enfin, je l’ai vu de mes yeux, *“Niam M’Paya”,* Alioune Diop. Il m’avait retenu pendant plus d’un quart d’heure. Il me racontait les difficultés qu’ils devaient surmonter avant de faire sortir un livre, mais il ajoutait avec confiance et apaisement : “*grâce à Kadima, nous arrivons à travailler dans des bonnes conditions”.* Ensuite, il m’a sollicité un manuscrit, puisque tu l’avais rassuré sur mon talent et ma capacité à devenir un auteur à sensation ! Je n’osais pas y croire. Ils te témoignaient un immense respect, te parlaient avec franchise. Ils n’avaient que des paroles douces à ton égard. Et toi, tu les énumérais dans le délire des sens, car ils faisaient partie désormais de ton rythme sanguin.

C’est ainsi que tu m’as amené dans le cercle restreint des “Gens du livre”.

D’autres rencontres heureuses : Maryse Condé, Paul Dakeyo, Daniel Maximin. Tu me les représentais dans un rire fracassant : Tchicaya U Tam’Si, Massa Makan Diabate, Tati Loutard, Charles Nokan, Cheik Aliou Ndao. Et les plus éminent de tous et pas seulement dans l’art des turbulences : Sassine.

Tu occupais une place de choix à travers les labyrinthes des fortifications. En particulier au carrefour névralgique de l’Adelf. Je n’oublierai jamais ces “bouffes intégrales” que nous offrait Cornevin dans des restaurants sélectionnés, selon ton goût inaliénable. La séance d’un “Prix” accordé à Jean-Marie Adiaffi m’aura dessillé les yeux sur les penchants féériques des lauréats. De la haute courtoisie. Ah ! Ce noble “Grand Prix littéraire de l’Afrique noire” qui m’avait été attribué dans l’abstrait pour un roman qui ne paraîtra jamais, et qui m’a été promis en 2010 à Pretoria dans un éclat de rire irrésistible. Mais tu n’apparaissais plus dans les parages pour nos villégiatures.

Septembre 1982, une aube de toutes les magnificences. Nos festivités entouraient la naissance de Sylviane aux Pyramides d'Evry. Nos regards sont assombris par des images terribles de *« Sabra et Chatila ",* et elle s'est écriée avec virulence : *« Madi kutangidi to ! ».* La souffrance, la colère, nos poings serrés d'impuissance.

Je n'aurais pas l'audace de miroiter l'amitié, ni la fraternité, ni même le voisinage. Tu ne sauras jamais : cet espace inexorable, lorsque je t'avais entraperçu au travers des cloisonnements d'un métro fastidieux. Tu avais regardé mes yeux tristes, puis la main : une poignée vigoureuse. J'en étais stupéfié. Cette convivialité dans la maison trop bien chauffée de Maryse Condé, haut perchée sur la colline du treizième arrondissement, "Place d'Italie". Un festin sobre, mais tant d'affection pour la fille de Maryse qui ne détachait pas ses regards de cet enfant qui venait de naître… Les congratulations pudiques, les *« choses secrètes »* se devinaient par des tonalités émouvantes. Les silences traduisent souvent les paraboles des saisons qui resurgissent, abruptes. Les palimpsestes de nos *« somptuosités »* précaires, mais déjà la complicité à l'intérieur du cercle des *« Poètes qui ne disparaîtront plus jamais »*.

Nous avions forgé en quelques instants fugitifs notre *"univers à nous",* et il a résisté aux bourrasques, aux ouragans, aux tempêtes dévastatrices. Par la suite, tu avais élaboré le programme de "Magazines" que nous étions disposés à prendre en charge : un acte de foi.

*Ces soleils crispés qui roulent éperdument*
*sur tes tempes brûlées*
*sur tes joues griffées*
*seraient-ils des perles de rosée en déroute*
*ou des larmes d'enfants sans père ni mère*
*seraient-ils bruine ou averse*
*ou goutte de sang qui tremble tremble tremble*
*sur nos faces et nos paumes écorchées*

La paix infinie entre nous, et nous parlions, nous parlions. Les mots affluaient, des anecdotes, des fables prodigieuses, des épigrammes sarcastiques, et ces galaxies de toutes les sensibilités. Le réconfort au milieu de nos gribouillages intemporels et autant de cris pour un *« amour pluriel »*. Nous n'avons jamais cherché à les dévoiler aux excentricités des sensations fortes, car nous détenions le mystère de la Totalité. Et nous les avons préservés des corrosions depuis les

époques révolues, encore et toujours cette coquetterie qui s'engluait dans les regards indociles. Notre obstination jusqu'à la persévérance, mais une franchise entière. La sincérité des gestes et des allégories toujours tues lorsqu'il avait fallu nous adresser des avertissements entendus. Et nous avons réussi à franchir des barrières redoutables, à déjouer les stratagèmes des concussions obliques. Catachrèses et anacoluthes, polysyndètes et prosopopées : notre univers aux contours prolifiques.

Elles réapparaissaient par intermittences, *« les ombres de la nuit ».* Nous les avons portées à l'intérieur des entrailles et des viscères. Des bruissements retentissaient avec des sonorités étranges au fond des oreilles : les cacophonies mal articulées nous asphyxiaient. La cohue des chers Collègues quand ils se trahissaient sans fausse honte devant nous et tu suffoquais sous une colère rebelle. Cette bouffonnerie aux limites de nos divagations prématurées, nous en avions payé le prix fort. Des charlatans burlesques nous côtoyaient mais ils ne comprenaient pas, ils ne voulaient pas comprendre. Ils ont afflué des continents bariolés, de tous les horizons de notre Histoire de *« Nègres »*. Tu les rassemblais à Nanterre. Aucune rancœur. J'avais du mal à le croire : des starlettes obstinées mais furibondes quelque temps avant que les renégats ne réduisent en cendres leurs prétentions oiseuses. Des militants qui se voulaient révolutionnaires juste pour une scénographie en carton. Leurs motivations loufoques : de la forfanterie. Ils s'agglutinaient autour de ta personne. Tu les promenais dans les rues trop solitaires d'un Paris aux brumes intenses. Ils retraçaient leurs éphémérides sous la fonte des légendes évanescentes comme neige au soleil, et ils se transformaient en phalènes ou bien en lucioles à l'heure où les ténèbres envahissaient les interstices du jour. Ils papillotaient, ils bourdonnaient, ils s'égaillaient en scandant des velléités lubriques. Ensuite, ils s'évanouissaient entre les silhouettes des platanes et des réverbères fatiguées. Sans laisser de traces. Tu ne les as jamais dévisagés. Ils t'ont renié. Ils t'ont consterné. Tu n'as pas ricané : tu es resté unique, invincible, infranchissable.

Nous avions sacrifié nos rêves. Les miracles des gemmes précieuses qui auraient pu auréoler nos anniversaires et annihiler les mimétismes factices. Les dithyrambes que nous aurions essayé de savourer, et cela parce que la mémoire avait toujours été l'enjeu principal : *"l'unique objet de nos pressentiments",* l'enjeu de nos organes de sens. Notre Poésie de l'éternité : l'Afrique. Tu nous avais annoncé :

*Là dedans les forêts obscures bat encore*
*le sourd tam-tam le tam-tam sourd de la mort*
*éclatent des cris d'épouvante enchevêtrés aux lourds nuages noirs*
*qui pèsent sur les villages*
*Ah ! me revient toujours la triple mélopée*
*d'hommes morts des cases en feu de caillots de sang*
*et ces soleils crispés qui crient crient crient*
*Lubila !*
*je les vois encore rouler éperdument*
*sur nos corps défigurés*

Fallait-il marmonner les vieux souvenirs au risque de raviver les blessures et les cicatrices d'Anciens Combattants ? Au mitan des férocités subtiles lors de *Yambi* en octobre 2007, tu t'écriais, comble de la fureur : *"tuntanyi tundenga patu (ils ont osé me brutaliser) mema Mukala wa Kadima-Nzuji Mukola !"* Un samedi ensoleillé, tu m'as accompagné aux festivités de l'Université Libre de Bruxelles. L'apothéose, même si je me suis offert le luxe de me faire escroquer sans ménagement sous ton regard entêté. Pitoyable, *huruma sana, hein…* Nous avons cherché à nous affranchir des nostalgies rebelles envers nos terres profanées. Ignorer les chorégraphies macabres. Des montagnes à gravir, plus inaccessibles que l'Himalaya, et tu avais décrété que ta Maison serait, non pas une bouée de sauvetage, mais une vigie par-dessus les falaises escarpées. Sous une poigne solide, ton énergie subite. Sourire narquois, poings serrés, tu nous promettais une planète des cosmogonies impérissables.

Messiers les Belges, *"ne tirez jamais les derniers ! Vous accumulez de ces ravages !"*… Je n'ose pas imaginer ton courroux inflexible lorsqu'ils avaient eu l'insolence de te proposer un lit de fortune sur l'avenue Alsace-Lorraine, dans cette funeste "Maison africaine" aux périmètres de Bruxelles, alors que tu étais leur invité officiel, Membre de leur "Académie".

Nous n'avons pas vieilli et les années n'ont jamais entamé ta résolution pour escalader les remparts des citadelles que nous avons assiégées et que nous démolirons de nos imprécations. Tu l'avais dit et répété :

*J'ouvre la porte à la marée haute*
*Un cri jaillit*
*Du repli d'un ressac en colère*
*Ô chant venu d'outre-naissance*

*Pour l'Assomption de ma Terre en éveil*

Tu as toujours été le pivot de nos passions, à *« l'aube d'un jour nouveau »*. Tu ne t'effaceras jamais de la mémoire. Tu n'as jamais succombé au romantisme édulcoré : nos rêves jubilatoires n'avaient pas le loisir de s'offrir de telles supercheries. Nous devrions contourner les sinuosités de la fatalité, car nous avions une nouvelle Histoire à recommencer : tu avais décidé de rester *« à l'écoute d'une instance tellurique ».*

*« Enfant des nénuphars »,* ta mélodie immortelle t'a fait prendre la revanche sur les escouades de la mort et tu t'es soustrait aux querelles imbéciles d'exécrables mystificateurs. Elle a été tragique et sublime, et tu n'as pas désespéré de l'existence. Te transmettre un message de joie. Une joie démesurée qui nous ramène au point de surgissement des voies lactées. Là où les gangues terreuses explosent et engendrent les astres de toutes les lumières : l'Afrique.

Les Poètes nouveaux, des voix pugnaces qui font éclater les barrières insolites des déserts et des montagnes lorsqu'elles atteignent les confins des continents, autant que les pourtours des océans sur l'instant-Afrique, là où il avait jailli des tercets entrelacés dans *Khédidja*. Non sur le monde d'une idylle envoûtante, mais comme un espace à conquérir. Car ta poésie actuelle demeure indivisible dans sa part essentielle. Et la volonté, la révolte ou encore la foi, deviennent des figures qui ne peuvent plus se circonscrire au seul contexte sentimental. En relisant les recueils de tes poèmes publiés, on se dit que l'Afrique de demain, ni étranglée, ni mal partie, se transforme en un avenir qui présage des batailles définitives. Parce qu'elle donne le sens de l'humain. L'Homme, celui qui serait capable de rêver à la Liberté. Il pourrait projeter en lui quelque chose d'infini, d'illimité.

Et enfin, toi, le Poète de la vaillance, isolé à l'intérieur des superficies restreintes qui évoquent les apologies d'un parcours d'angoisse et de supplices. Les messages, s'ils ne sont pas perçus comme une menace pour les régimes totalitaires qui n'hésitent pas à étouffer les *"voix les plus chaudes et les plus fraternelles",* s'arrêtent au seuil de l'intransigeance afin de neutraliser les contradictions de la bêtise politique. Le sens de la Liberté a acquis ici des contraintes et un contenu. Il ne s'agit plus des paradoxes maintes fois établis par la première *« ontologie »* quand elle ne chantait que la libération d'un homme anonyme et indéfini. Mais les échos assourdissants de l'envoûtement se propagent au lointain des épopées héroïques : *"la chorale des mouches"*.

Des guerres successives ont secoué les certitudes et répandu des taches de sang sur les cartographies exotiques. Des rébellions aggravées par la sauvagerie des rivalités sanglantes plus frivoles encore. Les maquis et les répressions qui les entretiennent ici ou ailleurs, autant de lieux qui ont étranglé dans une scansion indélébile l'imaginaire créateur des mythes. Comment parler encore des hostilités qui n'ont pas été conjurées dans ma demeure du Congo, au moment où elle se retrouve saccagée par des ganambairs pitoyables ? Notre affliction ! Je m'efforce à conjurer les cacophonies angoissées lorsque défilent les spectres des réfugiés et des « femmes humiliées ». Car elles ne savent même plus pour quelle cause les insensés affrontent l'arrogance de leurs bourreaux jusqu'à l'extermination.

Kadima, *"mwana'a Tatu",* rassure-nous. De ta voix forte et puissante qui délivre, redis-nous encore les chants anciens, car ils sont le cantique de la victoire :

*Mon poème n'est pas vase serti d'or*
*Mais calebasse récurée où je lave*
*À chaque instant*
*Mon visage d'autrefois*

La jeunesse de ce millénaire se nourrit des délires hallucinatoires. Elle cède souvent aux chimères qui envahissent les sentiers de la misère, de la faim et des meurtres gratuits. Tout cela, au milieu des bousculades d'apatrides fuyant les incendies qui ont embrasé les villages de leurs parents. Les fictions contemporaines s'écrivent dans la peur et la douleur. Les poltrons qui ont installé des systèmes de terreurs et de paniques extrêmes ne pouvaient pas espérer pour leurs enfants des prières apaisées. Ils ont vu leurs mères et leurs pères brisés par le renoncement parce qu'ils avaient capitulé avant même que d'engager la lutte. Ils ne possèdent peut-être plus la force de pleurer sur eux-mêmes, sinon en succombant à la démence des forces nuisibles. La coupable résignation pour les funambules qui ont démissionné d'eux-mêmes.

Tutu Dieudo, entonne encore le chant de la résistance et des mythologies bénéfiques. Propulse-nous vers les hauteurs : là où les soleils répandent tout leur éclat vers le firmament !

Kadima-Nzuji Mukala, *Mukalenga Munena, mbakwedi moyi*. Eyowa Mfumu, *mbakwedi moyo wanyi.*

“Redire les mots anciens”, *non pour remâcher les douleurs éteintes. Car ils ne seront jamais* “anciens”, *les mots. Au beau milieu de la bruyante “chorale des mouches”,* Tutu Dieudo. *Ils recomposent les corps ainsi que les squelettes éparpillés. Ils ratifieront toujours les ossements dispersés, tibias et fémurs hétéroclites, vertèbres et clavicules disparates.*

*Et voilà des hommes nouveaux : ils apparaissent enfin à l’existence. Ils ont banni les perfidies et ils ont surmonté les phobies antiques. Ils reprennent vigueur. Ils ont réprimé les fausses croyances. Ils avaient circonscrit les espaces des épouvantes résolues, lorsque des dinosaures terrorisaient les élèves en déchaînant des cohortes de sicaires* (dans *En suivant le sentier sous les palmiers).*

et tes yeux viendront voir les marécages de la ndjili
jusqu’aux confins des sables incrédules
sur les terres miennes mangées de mites
ils me parleront des poèmes qui ne meurent pas

## Mukala Kadima-Nzuji, tel que je le connais

Paul Nzete
Université Marien Ngouabi de Brazzaville

Je présente aux initiateurs de cette rencontre toutes mes félicitations et tous mes remerciements. Mes félicitations pour l'organisation d'un colloque international sur cet intellectuel africain. Remerciements pour deux raisons : premièrement, l'occasion m'a été donnée de faire un témoignage sur cet écrivain qui est mon ami ; deuxièmement, l'occasion m'a été offerte de visiter, enfin, cette ville de Lubumbashi dont j'ai entendu parler depuis les années 60.

Mon témoignage sur Mukala Kadima-Nzuji porte sur deux aspects de sa vie : l'universitaire et l'animateur scientifique. Je dirai, néanmoins, quelques mots sur les rapports personnels entre lui et moi. Depuis que nous nous connaissons (1983), les contacts personnels et de service se sont multipliés. En tant qu'éditeur, il a accepté de publier trois de mes ouvrages qui ont contribué à ma promotion comme professeur titulaire par le CAMES (Conseil Africain et Malgache de l'Enseignement Supérieur). Mais je n'insiste pas sur ce type de rapports car il s'agit de rapports privés qui ne vous intéressent pas. Je retiens simplement que trois qualités humaines dominent en lui : humilité, modestie, discrétion. D'autres ont dû, eux aussi, relever ces qualités.

Par ailleurs, j'ai conscience que ce que je vais dire est certainement connu de certains d'entre vous : vous vous êtes, vous aussi, frottés à lui. Il s'agit pour nous de mettre ensemble ce que nous savons de lui ; même les communications sur son œuvre constituent, à certains égards, des témoignages.

Mukala Kadima-Nzuji, l'universitaire, je le connais depuis 1983, année de son recrutement à la Faculté des lettres et des sciences humaines (F.L.H.S.) de l'Université Marien Ngouabi (Congo-Brazzaville) dont j'étais alors le Doyen. A la Faculté des lettres et des sciences humaines, il s'est révélé très bon pédagogue et très bon chercheur. Quelques années après son recrutement, en 2002, il est promu maître de conférences par le CAMES ; en 2005, il est promu, par le même organisme, au plus haut grade universitaire : professeur titulaire. Ses collègues se sont réjouis de tout cela car ils estimaient qu'il le méritait parfaitement. Il était si bien apprécié par eux qu'en

1989, il a été élu chef du département de littératures et civilisations africaines ; en 1994, il a choisi de céder cette fonction à quelqu'un d'autre. Mukala Kadima-Nzuji a dirigé des mémoires et des thèses jusqu'à soutenance. Il a été membre de plusieurs jurys. Sa grande maîtrise dans l'enseignement et la recherche est reconnue par tous ses collègues.

Rappelons que Mukala Kadima-Nzuji a fait ses premières armes en tant qu'enseignant à Lubumbashi (République démocratique du Congo). En outre, il a assuré des enseignements à l'université de Bayreuth (Allemagne), à l'université de Nanterre (France) et à l'université de Bangui (République Centrafricaine).

Je me dois de préciser que les étudiants apprécient fortement la qualité de ses enseignements et ses rapports avec eux. Il est, en effet, rigoureux dans le travail, ponctuel, et a du cœur à l'ouvrage. De plus, Mukala Kadima-Nzuji est un grand animateur scientifique. A la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Brazzaville, il a organisé plusieurs colloques appelés « Journées d'études » sur les écrivains suivants : Jean Malonga, Tchicaya U Tam'Si, Sony Labou Tansi et Sylvain Bemba. Les Actes de ces réunions scientifiques ont été publiés. En 1994, un autre colloque a eu lieu sur le thème « Quarante ans de littérature congolaise ». Il a été précédé, en 1990, d'une « Journée de réflexion » ayant pour thème « Les écrivains congolais parlent ». Les écrivains suivants étaient présents : Sony Labou Tansi, Jean-Baptiste Tati Loutard, Emmanuel Boundzeki Dongala, Tchichelle Tchivela, Letembet Ambily, Dominique Ngoï-Ngalla. André-Patient Bokiba était co-animateur de cette rencontre.

L'on notera que Mukala Kadima-Nzuji a non seulement réuni des intellectuels à l'un ou l'autre moment, mais a toujours mis la main à la pâte par ses publications diverses (poèmes, roman, pièces de théâtre, critiques littéraires). Je ne m'étends pas sur tout cela car, en principe, vous en savez plus que moi qui ne suis pas critique littéraire. Il a, par deux fois, produit de brillants textes qui ne relèvent pas tous de la littérature : il s'agit notamment de leçons inaugurales : en 2001, à la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Brazzaville, il a prononcé une leçon inaugurale, à l'occasion de l'ouverture dans cet établissement des formations doctorales. Le thème était le suivant : « *Arts, lettres, sciences humaines et développement national* ». Le texte de cette leçon inaugurale a déjà été publié ; en 2013, à l'ouverture de la IX$^{e}$ édition du symposium du Festival Panafricain de Musique (FESPAM) à

Brazzaville, il a prononcé une leçon inaugurale sur le thème suivant : « *Les musiques africaines, vecteur d'authenticité et facteur d'émergence ».* Ce texte sera publié dans le cadre des Actes de ce symposium. Dans le cadre de son rôle d'animateur scientifique, Mukala Kadima-Nzuji a aussi exercé la fonction de Directeur scientifique du Festival Panafricain de Musique. Il a, alors, organisé trois symposiums et un atelier sur « Le piratage des œuvres musicales d'artistes africains ». Et, aujourd'hui, au moment où je suis à ce poste, je le consulte sur des questions importantes.

Mais c'est surtout en tant que Directeur des Editions Hemar, à Brazzaville, que depuis 2000, il contribue au rayonnement des lettres congolaises. Il a déjà édité une centaine d'ouvrages de très bonne qualité matérielle et intellectuelle. Il convient de préciser que les Editions Hemar ne se limitent pas aux auteurs du Congo-Brazzaville ; elles s'ouvrent sur l'Afrique centrale ; dans ce cadre, des publications d'auteurs qui ne sont pas du Congo-Brazzaville ont déjà été réalisées. Je pense au bel ouvrage du professeur Yoka Lye Mudaba du Congo-Kinshasa intitulé *Combats pour la culture*. Je pense également à l'essai politique du Centrafricain Jeannot Christophe Gouga III consacré à son pays. Les Editions Hemar ont coédité avec Présence Africaine comme avec l'Harmattan quelques-uns de leurs ouvrages.

Ainsi donc, par son investissement en littérature, par son ouverture à d'autres domaines intellectuels et par sa grande animation scientifique, Mukala Kadima-Nzuji occupe une place de choix au sein de l'intelligenstia africaine. C'est un authentique intellectuel bien de chez nous. Et il est bon de faire en sorte qu'il soit encore mieux connu et mieux apprécié ; qu'il soit stimulé comme vous le faites par l'organisation de ce colloque. Je voudrais qu'il ne dorme pas sur ses lauriers et qu'il produise toujours plus, toujours mieux.

## Mukala Kadima-Nzuji : La conscience de l'identité littéraire congolaise

Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta
Université de Lubumbashi/Celtram

Mukala Kadima-Nzuji,
Accorde que je te tutoie, car cela me rapprocherait de ta grandeur dont m'éloignerait le vouvoiement et m'imposerait une bégueule.
Accorde que je te tutoie,
Car aujourd'hui j'ai envie de m'adresser à un aîné, certes,
A un géant, certes,
A un précurseur, certes,
A un devancier, certes encore,
Mais, beaucoup plus, à un frère,
Ainé, certes, mais frère par-dessus tout.

Mukala Kadima-Nzuji,
Ce qui m'a fasciné de ton parcours, c'est d'avoir osé agresser, bousculer doucereusement une tradition, conditionnement mental hérité de l'esprit colonial : la fascination du maître. La double colonisation de la civilisation occidentale a tellement fait de ravage dans notre mental que, plus d'un siècle après l'indépendance de notre pays, nous en sommes encore au niveau de la fascination du maître. Aujourd'hui encore, nous sommes convaincus que, sans un certain Christ, nous sommes bons pour l'Enfer, et, sans la « Civilisation » occidentale, nous sommes, oui, nous sommes sans être, comme je le disais il y a 33 ans dans *Pluies noires*.

Mukala Kadima-Nzuji,
Ton parcours à toi a pris une orientation inattendue, non-conformiste. Curieux tout de même, toi si lovagnard, toi si puriste des années 70. Les années 70 qui annonçaient pourtant un critique très classique, très conformiste, trop conformiste ? Mais déjà, en 1973, comme Masegabio, tu estimais, courant, que « le Zaïre écrit » aussi, et tu rassemblais les principaux titres dans ta *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972*. Tu prenais ainsi le pari d'heurter la conscience des classiques, puristes, ta propre conscience de puriste lovagnard. Tu devenais cette mère, la mère mer qui heurtait le flan

des autres et revenait sur elle-même. C'est le ressac, ton ressac. Ainsi, naissait la dialectique du ressac que tu devais absolument résoudre pour ne pas en être victime.

Remarque que ton titre était malin. A moins que ce fût toi-même qui l'étais. Très malin le titre. En effet, même sous ta plume, comme du reste sous celle de Masegabio, cette littérature reste bizarrement anonyme, apatride. Il s'agit bien entendu de la *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre*, comme il s'agissait du Zaïre qui écrivait, mais ce qui y était écrit n'était pas clairement nommé comme zaïrois.

Le gène conscient ou inconscient était encore là. Mais ta détermination prendra vite le dessus sur ce gène et ta thèse que tu défends en 1979 dit, enfin, l'indicible, nomme enfin l'innommable de jadis, et lui reconnait enfin une identité, une nationalité en qualifiant ces écrits-là de littérature zaïroise. Et moi, qui venais de parler du roman zaïrois en Mémoire de Maitrise, me sentais alors un bon fou quand je découvrais un grand fou, plus fou que moi.

En 1987, je défendais une thèse intitulée *Le roman zaïrois, une écriture à la recherche d'une écriture*.

Comme tu le sais bien, depuis lors, thèses, anthologies, œuvres critiques et autres articles scientifiques se consacrent à l'édification, à l'affirmation de l'identité littéraire congolaise. Aujourd'hui, l'enseignement de la littérature congolaise figure au programme de l'enseignement supérieur et universitaire et la Faculté des Lettres et Sciences Humaines est fière de conduire la filière des Lettres et Civilisation Congolaises, même si ce n'est pas gagné car l'esprit de la fascination du maître subsiste encore.

Et des Giambatista Viko n'ont pas encore tous disparu.

Avec l'appui du Doyen de la Faculté des Lettres, l'intrépidité du Chef du Département de Lettres et Civilisations Africaines et Congolaises, et l'indépendance d'esprit d'une nouvelle génération des Professeurs, cette filière a déjà livré trois promotions de Licenciés en Lettres et Civilisation Congolaises. Grâce à nos autorités (Département, Faculté, Rectorat), cette filière a ses premiers Assistants, se spécialisant en littérature congolaise.

Mukala Kadima-Nzuji,

Cher aîné,

A *Yambi*, au grand parloir, en 2008, à Bruxelles, du haut de la tribune, tu as dit exactement ceci : « l'expérience que mène notre ami Mulongo à Lubumbashi est à encourager ». Et dès lors, tu ne manques aucune occasion pour enrichir le Centre d'Etudes Littéraires et de

Traitement de Manuscrits (CELTRAM) de tes publications ou d'autres publications sur notre littérature, et même sur la littérature africaine. Je dois avouer que, dès lors, d'autres écrivains encouragent Lubumbashi, c'est le cas d'Alphonse Mbuyamba Kankolongo, de Yoka Lye Mudaba, de Djungu-Simba … pour ne citer qu'eux.

Mukala Kadima-Nzuji, cher aîné,

Pa ce long vocatif, j'ai voulu reconnaître et célébrer ce long et éloquent parcours, ta marche feutrée, mais à pas sûrs, vers l'émancipation et l'affirmation de l'identité littéraire congolaise, décomplexée.

J'ai voulu dire que vous incarnez désormais la conscience de l'identité littéraire congolaise.

Voici, ici s'arrête le laudateur. Il ne dit plus « tu », car il vous restitue la distance, car vous êtes grand.

Salute !

## Regard d'une poétesse

Bestine Kazadi Ditabala
Poétesse
Avocate au Barreau de Kinshasa
Société Civile Féminine Congolaise

« L'âcre odeur du goudron nous écorche les paupières
Le creux de la terre ne reçoit plus de notre semence
Les mots trébuchent sur le seuil de la demeure
La puanteur vient de nos dents cariées
De nos bouches gorgées de mouches
À force de jongler avec des cris traversés de silence
À force de vivre à contre-destin
L'espace se réduit à notre finitude
Nous avons trop misé sur des jours futurs
Sur des mains improbables ».

(« Pour un paysage », in *Redire les mots anciens*)

La poésie congolaise de langue française est, jusqu'à ce jour, encore largement inconnue du grand public, même celui appartenant au monde universitaire. Et ce, d'autant plus qu'elle n'est pas enseignée à notre jeunesse de façon systématique dans nos lycées et nos collèges. En effet, le programme scolaire national privilégie des auteurs avec des partitions occidentales au détriment de la richesse des textes congolais. Vous comprendrez ainsi, que c'est avec un réel bonheur et une immense fierté que je vais tenter, humblement, de rendre hommage à l'oeuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji, par ce cordon quasi ombilical qui nous lie, cet acte de création, le plus intense, le plus beau, le plus mystérieux : la Poésie.

Être poète, c'est écrire l'émotion qui éclate dans son cœur et qui se transporte d'elle-même sur des pages blanches. C'est parfois douloureux, mais c'est aussi se délivrer, c'est avoir mal quelque part et pouvoir le déposer ...

C'est ce quelque chose que nous créons hors de nous, au-delà de nous …

Les poètes sont comme ces oiseaux de passage qui se posent quelques instants sur la rive du monde pour chanter dans le vent et leurs voix retentissent à travers les limbes du temps, des voix immortelles ...

Mukala Kadima-Nzuji, avant d'être cet homme aux multiples facettes, professeur d'université, écrivain, critique d'art …, il est poète … un poète tel que l'entend René Char :

« Tu es d'essence poète, constamment au zénith de ton amour ».

L'empreinte de Mukala Kadima-Nzuji est inscrite parmi les poètes les plus connus de la République démocratique du Congo. Sa poésie a voyagé à travers plusieurs horizons, celui du courant surréaliste bercé par le poète français, Paul Éluard dont il dit apprécier la grande sensibilité et celui de la « Négritude » incarnée par Léopold Sédar Senghor et Aimé Césaire.

Sa musique poétique lui est toute personnelle lorsqu'il se laisse découvrir dans ses mots de chagrins pour sa « Terre éveil » colorée d'images et de densité musicale. Au travers du regard de sa plume, il se conjugue sous des ardeurs amoureuses dans la sève de son terroir.

Il voile les traces de l'aliénation coloniale à travers une prose qu'il peint de ses lumières de cristal, pour conserver ce qui est essentiel : ses racines, la richesse de sa terre, ses traditions et ses coutumes qu'il n'aura de cesse de mettre en exergue pour préserver leur authenticité.

Et puis il y a la Femme... partout la Femme… Cet être qui est pour lui pluriel : la mère, génitrice de son écriture poétique ; la sœur, complice des premiers jours ; et l'amante, initiatrice des plaisirs d'Aphrodite. Pour tout dire, une poésie qui exprime une dévotion quasi parfaite à la femme :

« Hors de moi
Tu me délivreras du Poème
Comme du fruit précoce de tes entrailles … »
(« Hors de moi », in *Préludes à la terre*)

Ou encore, à propos de la « femme-soeur » :

Mon ange, Arche
D'amour. Viens, viens ma sœur
Tu es reine
Avec traine
Au royaume des chants

Que je tisse ;
O Délices,
Parmi les chants du vent.
(« Confidence », in *Les Ressacs*)

Enfin la « femme-mère », la mère-terre-natale :

« Car je voudrais nouer mon sexe
Au nombril de mon Congo
Pour qu'un même sang y circule
Comme sève
Dans les racines et les feuilles
De l'arbre ».
(« Chant tellurique », in *Préludes à la terre*)

En définitive, le poète recrée une Trinité entre lui, la femme et sa terre natale.

« A coups de vertiges
Mes vagues, mes transes d'océans
-Oh l'heure pénultième!-
Sur la grève salée de mon désir ».

Et puis toujours des métaphores voilées pour dénuder le jeu de ses passions dans le reflet d'une « femme-amante » aux rêves charnels. Une omni présence de la Femme qui anime son coeur et éclaire ses espoirs :

« Prends la cruche
Il y a la vie
C'est ma vie que je t'offre »…
(« Prends la cruche », in *Les Ressacs*)

Egalement, pour Kadima Nzuji, « la Femme est semence » :

« Pour tes doigts usés d'amour
Pour la bouche qui pardonne
Et la vie que tu donnes
Puisque tu es mère
Puisque tu enfantes l'homme qui aime,
L''homme qui hait,
L'homme qui souffre... »
(« Femme, je te salue », in *Les Ressacs*)

Un hymne d'amour qu'il révèle infini dans les actes féminins, comme celui d'aimer, de guérir, de consoler, de souffrir, de se dévouer...

C'est en la Femme, cette terre labourée aux mille fruits, qu'il trouve beauté, délicatesse, courage et même le silence …

Dans le cru de la femme, Kadima-Nzuji verse son idéalité … un peu comme le décrit Georges Legouve :

« Tombe aux pieds de ce sexe à qui tu dois ta mère »**.**

En fait, toute l'oeuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji se résume en trois Recueils de poèmes qui nous laissent non rassasiés car nous en attendons encore et encore ….

**«** … des chants venus d'outre-naissance pour l'assomption de sa terre éveil ... **»**

En 1969, *Les Ressacs* offre les premiers poèmes où il exprime sa joie de vivre malgré ses nombreux accents de tristesse et de nostalgie qui teintent ses mots souples :

**«** La vie est là, criarde, au carrefour du temps.
Déjà seul je frémis telle une herbe à l'aurore ;
Seul je hurle déjà fou de mes dix-sept ans
Amoureux de tes yeux que le grand soleil dore**. »**

En 1971, *Préludes à la terre*, fortement marqué par le martyre de la terre congolaise, est assimilée également à la femme, symbole de consolation, réconciliation, ressourcement, un lieu de communion avec la nature : une relation quasi fusionnelle, entre Femme **et** Terre, qui sont siennes et se confondent dans sa perception du féminin, source de son imaginaire et de sa créativité :

**«** Terre que voici mienne ô femme défrichée
Femme ensemencée !
Gorge nubile gonflée de suc
Pour la soif de mes viscères ! **»**

Pour Kadima-Nzuji, la femme-terre ou la terre-femme est son port d'attache, son refuge, son abri, sa source à laquelle il s'abreuve. Aussi, le poète est soumis aux sortilèges du dire et du rythme empreints de nostalgie d'amour, de chants lyriques qui glorifie la femme et la patrie comme il aime à dire :

« Mon pays, ma femme ».

Ce sont des perles d'amour envers la femme qu'il ne cesse d'admirer. Il y a une sorte de passion de posséder ce qu'il aime avec beaucoup de mystère … sous une envie cachée, feutrée et délicate.

A travers ses ombres, l'amour y est toujours présent… Il le presse de cette tendresse, de cette affection familière qui épanche sa douleur et dans laquelle, il associe toujours deux thèmes qui demeurent transversaux à travers sa poésie la femme et la terre natale, son pays. En effet, Kadima-Nzuji, le poète, prolonge son être à sa terre qui le relie **à** son peuple dans la matrice de la femme par le symbole du cordon, créateur de vie …

**«** Longtemps mon peuple
Nourri au cordon de cette terre
Surgissant enfin de la matrice
Des orages rouges … **»**

Il y a des traces de souffrance sur sa terre … et il veut la délivrer du sang de ses ancêtres et de ses incertitudes …

Il lui insuffle sa force, sa conscience, sa fierté de provenir d'elle …

Kadima-Nzuji scande sa terre natale, sa propre identité qui lui provient du suc de son terreau imprégné d'oralité.

Ainsi, il crée un monde en soi, un univers de saveurs en perpétuel mouvement. Il se veut à l'écoute de son peuple en conflit avec un destin emprunté qu'il refuse de s'approprier en tant que Congolais.

Sa plume poétique libère, à travers ses mots ailés, son attachement viscéral au sol ancestral, à ses valeurs héritées d'un long passé - sublimation de sa terre-mère, sa terre-femme d'où leur voix enlève son visage de nuit pour un visage de jour, son véritable visage :

« O femme-océan
Aux yeux joyaux de feu
A la gorge matrice que féconde
Ma danse virile
Au murmure de ta voix
Les ressacs debout sur le nombril des algues
Ont lèché mon visage de nuit »

Et dans le cantique nègre « Usinya »**,** Kadima-Nzuji donne à la femme, une dimension d'amour pluriel car la femme est TOUT, sa vie, sa voix, son cœur ...

« Dis-le moi Unsiya
Car vois-tu Unsiya

Tu es les yeux
Tu es la bouche
Tu es la voix
Tu es les mains
De l'amour ».

En 1977, *Redire les mots anciens* apporte un ton plus personnel : le poète se réécrit car il est à la recherche de ses racines, de son identité à travers « les mots des anciens » qu'il veut s'approprier pour exorciser cet emprunt étranger que le colon a introduit dans le cerveau des Congolais en leur imposant une langue étrangère, une écriture occidentale auprès de laquelle ils se retrouvent emprisonnés.

*Redire les mots anciens* apporte un présent qui parle de solitude, de silence et d'aubes improbatrices … :

« Et par-delà les débris des mots
qui disent à chaque recoin de rues
Le mensonge la haine et la trahison
Tu t'enfonces
Dans la parole désertée
S'arc-boutant
À sa propre solitude »

C'est alors que *Redire les mots anciens* reconstruit un Congo sans haine, ni mensonge, ni trahison, un Congo réconcilié après la violence et les affres de la guerre :

« Entends-tu la noire symphonie
Du feu qui lèche la paille
Des balles qui raclent les murs
Des portes brûlées qui s'écroulent
Des flèches qui mordent dans la chair »

Le poète veut préserver sa propre authenticité sans pour autant occulter la part d'universalité qui lui permet de rester un citoyen du monde contemporain.

C'est le rêve d'un homme qui veut d'une part, pacifier son pays, le Congo :

« Mais paix je veux, je veux le silence
Pas celui des sommets
Mais des profondeurs

Où dorment
Les premiers de mon lignage »

Et d'autre part, le libérer de l'influence des emprunts extérieurs:
« Fermons les yeux
Vivons à l'envers du jour
De l'autre côté du vent et de la pluie
Nous taillerons nos rêves et nos délires
Dans l'écorche du citronnier. »

Kadima-Nzuji s'est approprié la langue française, mais, en même temps, il n'a jamais cessé de s'en affranchir pour plaider l'utilisation des langues nationales, qui sont, pour lui, de longs champs à défricher afin de tracer un courant de poésie dite congolaise.

Il écrit d'ailleurs à travers une dimension sonore où se lit sa poésie au rythme des chansons populaires du Congo sous des métaphores qui projettent des drames et des révoltes intérieures.

La magie de ses mots illustre sa quête de beauté et de vérité pour le Congo. Ses poèmes permettent d'inscrire l'Histoire au lieu de la réinventer car ils sont forgés au creuset de son imaginaire pour permettre une ouverture vers une multitude de rêves possibles.

C'est la parole d'un homme qui interroge la conscience collective d'un peuple dans l'exaltation d'une terre devenue indépendante au lendemain de la colonisation.

Au nom du sang versé de ses ancêtres, il veut exhumer tant d'incertitudes, de privations et de peurs passées.

Les poèmes de Kadima-Nzuji ont une place à côté des contes, de légendes, des mythes, des berceuses à la sonorité douce de son enfance.

C'EST UN GRIOT… qui n'hésite pas à utiliser sa verve poétique pour ouvrir et faire connaître sa culture au monde.

Sa poésie, à résonnance plurielle le mène à traverser l'épreuve du temps avec une torche qui guide la longue marche de l'homme noir en quête de sa liberté.

Homme de ses origines,
Homme vrai,
Homme attaché à ses racines congolaises

Sa poésie est une danse à la cadence des mots qu'il trouve dans le vocable de son terroir et qui lui permettent l'ambition de tracer des sentiers authentiques pour la nouvelle génération de poètes

congolais. Aussi, même s'il est difficile de conclure quand on parle d'un poète forcément engagé comme Mukala Kadima-Nzuji …, il est important de rappeler ici que son champ poétique a toujours été traversé, de part en part, par le souci de dire :

L'homme congolais avec ses souffrances et ses rêves,
Ses espoirs et ses désillusions,
Ses mots sur les maux du Congo,
sans rien renier, ni de son Histoire,
ni de son désir d'enracinement,
ni de son aspiration à sa dimension d'universalité.

Peut-être oserais-je dire, du poète Mukala Kadima-Nzuji, qu'il a livré son combat contre tous les démons qui sont les nôtres car j'ai ressenti à travers la lecture de ses poèmes, des pulsions de révoltes, qu'il a libérées derrière le son de « son tam-tam intérieur ».

Aussi, je laisse le dernier mot au poète Kadima-Nzuji lorsqu'il dit :

Mon poème n'est pas vase serti d'or
Mais calebasse récurée où je lave
À chaque instant
Mon visage d'autrefois.

## Conférence inaugurale

# *Mukala Kadima-Nzuji et le combat pour l'identité des lettres congolaises*

## Mon parcours, mes interrogations

Mukala Kadima-Nzuji
Université Marien Ngouabi de Brazzaville

Au moment où je prends la parole, je ressens une vive émotion à l'idée que sur l'initiative du Centre d'études littéraires et de traitement de manuscrits (CELTRAM), avec l'appui de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Lubumbashi et avec le concours de M. le Gouverneur de la province du Katanga et de son gouvernement, un colloque international s'ouvre aujourd'hui. Ce colloque, ainsi que le décline son argumentaire, est destiné à retracer mon parcours d'homme, d'écrivain et d'enseignant-chercheur et, chemin faisant, à évaluer ma production littéraire et scientifique. Qui suis-je pour mériter un tel honneur ?

Je voudrais d'emblée exprimer toute ma gratitude à M. le Gouverneur pour avoir rendu possible cette rencontre. Je sais que M. le Gouverneur porte un intérêt tout particulier certes à l'amélioration des infrastructures de sa juridiction et aux sports, mais aussi à la formation et à la recherche. La presse audiovisuelle comme la presse écrite, de la République démocratique du Congo et d'ailleurs, rend compte presqu'au quotidien de ses réalisations. L'histoire du Congo retiendra qu'il a instauré, au Katanga, une tradition de rencontres culturelles et scientifiques de haut niveau et que, par ailleurs, il a tenu à ce que Lubumbashi soit ce haut lieu où souffle l'Esprit.

Je voudrais exprimer ma profonde reconnaissance à M. le Recteur de l'Université de Lubumbashi et à son administration, pour avoir soutenu le projet de ce colloque. En s'impliquant dans sa réalisation, ils ont, une fois de plus, montré que sous leur égide et à la faveur de confrontations périodiques des intelligences souvent venues d'horizons divers et suscitées par eux, l'Université de Lubumbashi demeurait fidèle à elle-même et à sa vocation.

Je m'en voudrais à moi-même si je n'avouais pas à M. le Doyen les sentiments que j'éprouve en cet instant où je m'exprime devant cet

auditoire. Ces sentiments seraient comparables à ceux de l'enfant prodigue qui regagne le toit paternel après des années d'errance. Je tiens à le rassurer ! Je ne suis pas cet enfant prodigue des Saintes Ecritures, perdu et retrouvé. Il est vrai que j'ai quitté Lubumbashi il y a une quarantaine d'années. Cependant, grâce à la sollicitude du Centre Culturel Français de Lubumbashi, à la bienveillante attention du Centre Wallonie Bruxelles de Kinshasa et du Comité scientifique de la Francophonie, et surtout aux prévenances jamais démenties du CELTRAM à mon endroit, j'y suis souvent revenu partager, tant avec ceux qui m'avaient connu à mes débuts d'enseignant-chercheur qu'avec ceux qui me découvraient alors, des bribes de connaissances glanées çà et là au cours de mes pérégrinations. C'est dire que la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Lubumbashi est aussi ma maison. Si la Faculté de philosophie et lettres de l'Université Lovanium, à Kinshasa, m'a initié aux arcanes de la philologie et au métier de chercheur littéraire, celle de Lubumbashi m'a permis, tout jeune assistant, de fourbir mes armes. Ce sont ces armes qui font, aujourd'hui, que je sois en mesure d'arpenter avec sérénité les chemins les plus escarpés du savoir.

Je remercie donc M. le Doyen de m'accueillir de nouveau en son établissement non pas en tant qu'enfant prodigue, mais simplement en ma qualité d'Ancien de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université de Lubumbashi.

Le colloque qui s'ouvre aujourd'hui et dont la thématique s'articule autour de mon parcours et de ma production littéraire et scientifique est l'aboutissement d'un long combat dont les enjeux n'étaient autres que de faire connaître et reconnaître, sur le double plan académique et international, l'existence d'un nouvel objet d'étude, en l'occurrence la littérature congolaise de langue française.

Les publications de Joseph-Marie Jadot[14] et de bien d'autres coloniaux[15], dans les années 50, avaient pour objectif de montrer aux détracteurs de la politique coloniale belge, que celle-ci avaient réussi à humaniser des peuplades sauvages au point d'en faire des producteurs des œuvres de l'esprit, dans la langue du Maître.

Ces efforts de valorisation des textes d'auteurs congolais n'ont pas retenu l'attention des historiens et critiques européens tournés

[14] JADOT, J.-M., *Les écrivains africains du Congo belge et du Ruanda-Urundi. Une histoire – Un bilan – Des problèmes*, Bruxelles, Académie royale des Sciences coloniales, Classe de Sciences morales et politiques, Mémoires in-8°, Nouvelle série, XVII (2), 1959.

[15] Lire notamment Olivier de Bouveignes, Gaston-Denys Périer, etc.

davantage vers les accomplissements littéraires des chantres de la Négritude. Qu'il s'agisse de l'historienne belge de littérature Lylian Kesteloot ou du critique allemand Janheinz Jahn, ils sont restés quasiment muets sur ce qui se passait au Congo, sous la colonisation belge. Pourtant, du fait de leurs travaux et de la qualité de leurs analyses, ils étaient unanimement reconnus par les intellectuels africains et occidentaux comme des référentiels dans les questions liées à la saisie et à la compréhension des textes d'auteurs africains. Ils auraient pu aider les auteurs du Congo belge à avoir une certaine audience dans le monde. Mais, ignorées par ceux-là mêmes qui se sentaient, désormais, investis d'une mission, celle de rendre compte de la production intellectuelle de l'Afrique et de sa diaspora, d'en diffuser le message dans les milieux culturels et politiques d'Europe et d'en expliquer la portée au lecteur occidental, les oeuvres d'auteurs congolais n'ont pas connu la fortune souhaitée. Nous en avons pour preuve qu'en dépit de son inscription, en 1955, au catalogue de la prestigieuse maison d'édition Présence Africaine, le recueil de poèmes *Esanzo, chants pour mon pays* d'Antoine-Roger Bolamba, pourtant assorti d'une préface d'un Léopold Sédar Senghor au faite de sa gloire, n'a pas été accueilli avec ferveur.

D'une manière générale, en ces années d'intense activité littéraire manifestée par des Noirs d'Afrique et de la diaspora, ressortissant pour la plupart d'entre eux, des territoires occupés par la France, la critique occidentale n'a guère fait grand cas de la production littéraire du Congo. Il n'en demeure pas moins que celle-ci, à la faveur du développement de l'édition locale, a continué de s'enrichir de textes nouveaux.

Le développement de l'édition au Congo s'est manifesté, au lendemain de la déclaration de l'indépendance de notre pays, par la création des Editions Belles-Lettres (1966-1969), au sein des services des Affaires culturelles rattachés au ministère de l'Education nationale. Elles seront suivies par les Editions Lettres congolaises (1969), créées à l'initiative de l'Office National de la Recherche et du Développement (ONRD). Ces structures éditoriales, auxquelles s'en joindront d'autres, notamment les Editions Congolaises (1969), sont nées de l'initiative des pouvoirs publics ; elles traduisent ainsi, avec justesse, la détermination de ces derniers à promouvoir la littérature au Congo, à développer l'industrie congolaise du livre et à diffuser des œuvres éditées. Elles sont vite devenues des creusets de talents, en dépit de quelques imperfections qu'accusait la présentation matérielle de leurs productions.

Un mouvement littéraire prend forme. Il trouve son appui non seulement sur les associations culturelles et artistiques, à l'exemple de « la Pléiade du Congo » ou de « Balise », au milieu des années 60, mais aussi sur des périodiques et des prix et concours littéraires. Les périodiques, souvent de haute facture et de portée nationale comme *Documents pour l'action* (futur *Congo-Afrique*) des Pères Jésuites, et *Dombi*, devenu plus tard *Cultures au Zaïre et en Afrique*, de l'Office National de la Recherche et du Développement, ont servi de bancs d'essai à bien des auteurs congolais débutants, ou de rampes de lancement à ceux qui s'étaient déjà frayé leur chemin. Les prix et concours littéraires, en leur diversité, ont joué le rôle de catalyseurs de talents : le prix de poésie Sébastien Ngonso (1967) ; le concours de poésie organisé par le Goëthe Institut et la Faculté de philosophie et lettres de l'Université Lovanium (1968) ; le concours littéraire Léopold Sédar Senghor (1968) ; le premier concours littéraire national Joseph-Désiré Mobutu (1970)[16], etc. L'importante *Anthologie des écrivains congolais*, issue du concours littéraire Léopold Sédar Senghor, ainsi que le livret réunissant les auteurs ayant obtenu le prix de poésie Sébastien Ngonso, ont constitué pendant longtemps, aux côtés des œuvres d'Antoine-Roger Bolamba, d'Albert Mongita, de Paul Lomami Tchibamba, de Dieudonné Mutombo et de Thomas Kanza, des référentielles de notre littérature.

En dépit de cette effervescence éditoriale et littéraire qui marque la première décennie de l'indépendance du Congo, la revue parisienne *L'Afrique littéraire et artistique* publie, en sa livraison de juin 1970, un article de V.Y. Mudimbe[17], intitulé « La littérature de la République Démocratique du Congo ». Cet article montre, d'une part, que le Congo, malgré quelques soubresauts littéraires perçus çà et là, reste avant tout un « véritable désert » et, d'autre part, que les rares textes existants ne sont rien d'autres que des belles promesses. Ce jugement émanant d'un intellectuel congolais, et non des moindres, doublé d'un universitaire de haut vol, vient ainsi remettre en cause, sans ménagement, non seulement ce bel élan d'enthousiasme créateur qui porte la production littéraire congolaise, mais aussi et surtout les efforts non moins perceptibles des pouvoirs publics,

[16] Voir MBUYAMBA KANKOLONGO, A., *Guide de littérature zaïroise de langue française (1974-1992)*, préface de Bertin Makolo Muswaswa, Kinshasa Editions Universitaires Africaines, 1993, pp. 91-99.

[17] MUDIMBE, V.Y., « La littérature de la République Démocratique du Congo », *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 11, juin 1970.

visant à doter le Congo de formes de pensée et d'expressions artistiques à la mesure de sa grandeur.

Convaincu, pour ma part, de l'existence, au Congo, d'un corpus littéraire véritable, ayant son histoire, ses spécificités et ses problèmes, je rassemble mes notes de lecture en vue de porter la contradiction. La vigoureuse mise au point de l'historien français Robert Cornevin, publiée en août 1970, dans la même revue, sous le titre « République Démocratique du Congo : une littérature en plein essor »[18]me conforte dans ma conviction et ma position. C'est ainsi qu'au début de l'année 1971, j'ai proposé à l'hebdomadaire missionnaire *Afrique chrétienne*, paraissant alors à Kinshasa, ma toute première contribution à la connaissance de la littérature de notre pays, sous le titre « Regard sur la poésie congolaise ». Cet article marque mes premiers pas sur le chemin de la critique littéraire. La publication l'année précédente d'un ouvrage de Robert Cornevin, ayant pour objet l'*Histoire du Congo, des origines préhistoriques à la République Démocratique du Congo*, et réservant un important chapitre à la production littéraire congolaise, me décide à consacrer à ce nouveau champ d'études mes réflexions et mes recherches. Dans cette aventure pour le moins périlleuse dès lors qu'il n'y avait pas, à l'exception des ouvrages de Joseph-Marie Jadot et de Robert Cornevin, de travaux scientifiques d'envergure qui aient pu me servir de repère et de guide, je me suis armé de deux principes cardinaux qui vont baliser mon chemin.

Le premier principe se conçoit et se formule ainsi : tout texte sécrète ses propres critères d'appréciation. Ce principe m'interdit par conséquent de juger un texte littéraire donné à l'aune d'un autre. Il m'a permis de comprendre et d'apprécier les textes littéraires congolais non pas à la lumière de la littérature de la Négritude, mais par rapport à eux-mêmes, en leur cohérence propre. Je ne récuse point l'approche comparatiste; elle est fort enrichissante, voire féconde, mais à cette seule condition que le critique ne s'évertue pas à inféoder des œuvres, les unes aux autres, sans discernement, ou à étudier tel texte à partir des préoccupations esthétiques, sociales, idéologiques d'un tel autre. Le second principe, et non des moindres, est que toute littérature sans distinction aucune, porte la marque du contexte historique, social, économique, culturel et politique dans lequel elle naît et se développe. Il en résulte que seule la prise en

[18] CORNEVIN, R., « République Démocratique du Congo : une littérature en plein essor », *L'Afrique littéraire et artistique*, n$^0$ 12, août 1970.

compte de ce contexte permet de la mieux évaluer. Je n'ignore pas les avancées du structuralisme qui, à l'époque où j'entreprends mes recherches sur le corpus littéraire congolais, fonde la littérarité de tout message verbal reconnu comme littéraire, sur sa clôture, son autoréférentialité, sa teneur en connotations, pour ne citer que ces trois critères. Il me semble cependant que le texte littéraire africain ne peut être fermé en aucune façon, d'autant qu'il a visiblement prise sur le social, le politique, le culturel et l'économique et que, par conséquent, il tire du sens de son rapport à l'environnement qui le porte. Fort de ce double principe, je pouvais désormais, à la suite de Robert Cornevin, porter un démenti formel aux allégations de V.Y. Mudimbe et ouvrir ainsi la voie à des recherches importantes sur la littérature congolaise écrite. Ma préoccupation étant d'affirmer l'existence de cette littérature afin d'aboutir à une définition raisonnée de l'identité littéraire nationale, je me suis imposé trois axes de réflexion et de recherche.

Le premier axe vise à établir un corpus le plus complet possible de la littérature congolaise écrite. L'établissement de tout corpus littéraire, comme chacun le sait, suppose des recherches documentaires approfondies. Dans le cas de la République démocratique du Congo, ces recherches n'ont pas toujours progressé comme il se devait. La littérature congolaise écrite est demeurée pendant longtemps un champ d'études non encore entièrement exploré et sur lequel il n'existait guère d'outils de travail. Lorsque j'ai commencé à m'y intéresser, il a fallu qu'à l'évidence je fasse œuvre de pionnier avec ce que ce mot comporte de tâtonnements, d'imprécisions, de maladresses et quelquefois de naïveté, mais aussi d'exaltation, d'audace, de rêve, d'esprit d'initiative et de volonté de conquête. Ces recherches documentaires menées, non sans difficulté, ont abouti à la publication en 1973, sous ma signature, aux Presses Universitaires du Campus de Lubumbashi, de la première bibliographie nationale sous le titre *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972*.

L'intérêt que revêt la recherche documentaire dans la connaissance et la diffusion de toute littérature, dans le développement des études afférentes et, par conséquent, dans l'évaluation de la productivité d'une nation est indéniable. J'ai toujours pensé qu'elle constituait le socle de toute réflexion sérieuse sur le fait littéraire. C'est pourquoi j'ai toujours encouragé chercheurs chevronnés ou amateurs à aller de l'avant lorsque je me rendais compte qu'ils se préoccupaient de se doter d'infrastructure

scientifique à la mesure de leurs ambitions et de leurs projets de recherche. Le deuxième axe est celui autour duquel il me semble utile d'articuler la recherche visant à penser et repenser l'histoire littéraire de la République démocratique du Congo. Il me paraît plus fécond de dépasser les tendances classicisantes que génère l'institution scolaire pour n'appréhender que la « vie littéraire » dans ses multiples dimensions et de s'interroger constamment, à l'exemple de Michel de Certeau, sur la relation que « l'histoire littéraire » entretient, en tant que science humaine, avec la société, et sur la forme de culture qu'elle adopte et intègre. C'est bien à cette tâche que je me suis attelé à travers des ouvrages et numéros spéciaux de revue comme au moyen d'articles et de divers exposés publics.

Etablir le corpus le plus complet possible des textes produits par les auteurs congolais, comme écrire l'histoire littéraire et culturelle du Congo, c'est déjà esquisser un pas vers la définition de l'identité littéraire nationale. Tel est le troisième axe autour duquel devront s'organiser les études littéraires congolaises. C'est vers l'étude des composantes de cette identité qu'elles devront s'orienter de plus en plus. Mais une telle entreprise ne pourra porter ses fruits que si le chercheur fait fi des barrières linguistiques, du clivage oral/écrit, de la dichotomie littérature noble/littérature populaire, de la distinction entre textes dits littéraires et ceux des chansons par exemple. Car j'ai toujours estimé que la définition de l'identité littéraire nationale ne saurait s'accommoder de sa fragmentation au nom d'une langue fût-elle dominante, ou à celui d'une catégorie de discours fût-elle noble. Elle ne saurait non plus être définie sans se référer à d'autres littératures. Elle a donc nécessairement un fondement interculturel. Michel Espagne et Michael Werner soulignent avec raison, dans l'Avant-propos de l'ouvrage qu'ils ont publié en 1994 sous le titre *Qu'est-ce que les littératures nationales ?*, qu' « il n'y a pas de littérature nationale sans contacts interculturels » (p. 8) et que ce sont ces contacts interculturels qui « font alterner une volonté de distance radicale et la nécessité de processus de traduction, qui sont à la fois une appropriation de l'altérité, un détour pour parler de soi-même et peut-être aussi la reconnaissance d'une altérité intime » (p. 8). L'identité littéraire congolaise ne pourra donc se découvrir que par opposition aux autres littératures. C'est cette vision de l'identité littéraire nationale qui sous-tend toute ma production littéraire et scientifique depuis ce fameux poème d'extrême jeunesse que j'ai publié, en 1967, dans l'hebdomadaire missionnaire *Afrique*

*chrétienne*, sous le titre « Aujourd'hui », jusqu'à mon récent essai intitulé *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990* paru aux Editions l'Harmattan en 2012.

*****

Voilà mon parcours et l'essentiel des interrogations qui l'ont traversé et sous-tendu. Justifient-ils l'hommage presque unanime qui m'est rendu aujourd'hui, à voir le nombre et la qualité de tous ceux qui sont venus de loin et qui ont accepté de mêler leurs voix à celles de ceux d'ici pour parler de moi ? Seule la postérité sera en mesure de répondre à cette question.

Je voudrais remercier une fois de plus le Gouvernement provincial du Katanga d'avoir rendu possible la tenue de ce colloque, qui réunit, à n'en point douter, ce que le Congo a de meilleur dans le domaine de la littérature. Je ne citerai point de noms. Ils se reconnaissent tous dans mon propos. Mon combat pour l'assomption de notre littérature a été aussi le leur. L'hommage qui m'est rendu aujourd'hui est donc justement partagé. Qu'ils en soient aussi honorés !

Je ne terminerai pas mon exposé sans exprimer ma profonde gratitude à la Délégation Wallonie Bruxelles en République démocratique du Congo et à toutes les autres institutions nationales et internationales partenaires, qui ont soutenu le projet de ce colloque jusqu'à sa réalisation.

Au Centre d'études littéraires et de traitement de manuscrits (CELTRAM), et à son Directeur général, le Professeur Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta, je dis tout simplement « merci ». Merci de tout cœur. Merci d'avoir cru en moi. Mais je dis aussi que le combat pour lequel ils m'honorent aujourd'hui est aussi le leur. Je nous encourage donc à poursuivre sans relâche le travail commencé. Et ce travail devra s'orienter davantage vers l'appropriation et l'évaluation permanentes du corpus littéraire de la République démocratique du Congo, l'élaboration et l'écriture de son histoire culturelle, la construction et la définition de l'identité littéraire nationale. C'est à cette condition, et à cette condition seulement, que les études littéraires congolaises acquerront leurs titres de noblesse et que notre littérature pourra, au miroir du discours critique renouvelé, prendre la mesure de ses accomplissements et de ses métamorphoses. A vous tous, merci de votre présence et de votre écoute !

# Deuxième partie

## *Mukala Kadima-Nzuji, poète de la terre natale*

## Quête de soi et quête d'une terre ou le combat permanent contre courants d'arrachement et ressacs

Marie-Rose Abomo-Maurin
Université de Yaoundé 1 (Cameroun)

### Introduction

La notion de quête, cela ne surprend plus, engage dans une longue démarche d'enquête, d'accumulation d'indices, d'éléments qui non seulement rendent compte d'un parcours physique, d'un déplacement géographique, d'un itinéraire psychologique, mais renvoie également à des difficultés, des écueils sur le chemin, car il s'agit en somme d'une initiation. L'engagement dans la quête de soi suppose donc un ensemble de recherches sur des aspects bien différents de sa vie, aspects qui concourent à donner une unité de soi grâce à laquelle on évoque l'idée d'une construction d'identité. La quête de soi et la recherche, ou la quête, d'une terre semble procéder, dans l'œuvre poétique de Kadima-Nzuji[19], de la même démarche, dans cet assemblage de signes par lesquels la revendication de sa terre et sa reconnaissance, à leur tour, viennent consolider l'identité du poète.

Or, comme dans toute démarche de quête, les entraves, ces courants d'arrachement et ses ressacs, terme que l'auteur donne à l'un de ses recueils, gênent la progression du quêteur. La terre que l'on cherche est jonchée de cadavres qui la défigurent. Le pays de l'enfance, pays des ancêtres, ne ressemble plus qu'à une ruine dans laquelle gisent des corps défigurés. La difficulté du poète, encore enfant, à se retrouver dans ce désordre se dit dans son cri, dans son désarroi. Comment dès lors atteindre sa terre et son être ? Comment reconquérir cet espace de vie et retrouver sa propre vie ? Comment envisager une victoire sur ces ressacs dont la violence est inscrite dans l'existence même du terme ?

[19] Les recueils qui ont permis la rédaction de ce travail sont : *Les Ressacs*, Kinshasa, Editions Lettres congolaises de l'O.N.R.D., 1969 ; *Préludes à la terre*, Kinshasa, Éd. du Mont Noir, 1971 ; *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-Des-Prés, 1977. Pour signaler les ouvrages en note, on utilisera les sigles *LR,* pour *Les Ressacs*, *PT* pour *Prélude à la terre*, et *RMA* pour *Redire les mots anciens.*

Répondre à ces interrogations amène tout d'abord à identifier ces courants d'arrachement évoqués, ainsi que les ressacs dont la violence encombre le texte poétique de Kadima-Nzuji. C'est ensuite que s'impose le décryptage des éléments d'une quête de soi. Le désir de la terre natale vient enfin compléter cette recherche de soi qui n'est en somme qu'une quête de sa propre identité.

**Ressacs et courants d'arrachement**

Si le ressac est ce retour violent des vagues contre un obstacle, s'il est ce courant d'arrachement, ce flot de retour, il est également présenté comme un courant de la déchirure. Sa force est indéniable qui entraîne vers le large ces eaux apportées par les grosses vagues qui se brisent sur les plages. On le sait, la violence des courants d'arrachement augmentant pendant les tempêtes, comment Kadima-Nzuji assimile-t-il la situation de son pays à ces mouvements marins ?

***Le Congo : luttes fratricides et tragédie d'un peuple***

Le poème « Cri » (*LR,* p. 29) s'ouvre sur une image d'horreur : « Gorgé de sang, de sang, du sang/des milliers d'âmes innocentes/couchées/silencieuses/inertes/sans souffle/sur tes mottes de terre calcinée » (*Id.,* p. 29) qui donne le ton général du recueil. Dès lors, on bascule dans la tragédie d'un peuple et d'un pays innocents, froidement assassinés. La situation est donc celle d'une guerre qui ne dit pas son nom et qui est d'autant plus cruelle qu'il s'agit de luttes fratricides. L'évocation des exactions et des conséquences sur la population exige du poète le recours au registre judiciaire, où le fait de « dire » est d'emblée une mise en accusation. Le nombre de cadavres, « des milliers », témoigne de la barbarie de ces tueries organisées, violence que le poète oppose à l'innocence, à la docilité des morts, docilement couchés, figés désormais dans une inertie inversible, tandis que le pays continue à se consumer.

Le portrait du peuple ne laisse aucun doute quant au calvaire vécu. Cette communauté que le poète revendique par l'emploi du déterminant possessif, « Mon » (Mon peuple » cristallise les violences subies : « Mon Peuple aux flancs poignardés/aux côtes brisées dans le carcan de la haine » (*LR*. 29). Le recours à l'antonomase métonymique, où Peuple devient nom propre, à la fois pour désigner une entité unique et une multitude, traduit le sentiment du poète,

encore si jeune, mais déjà porteur du sort de son peuple, qui se fait diseur de vérités insupportables. Le poème le « Cri » prend ici toute sa valeur d'expression de douleur, de révolte, d'indignation. « Ces soleils mouillés qui tombent tombent tombent /sur ta face/tatouée/dans tes yeux qui interrogent » ne peuvent que rendre compte de l'hébètement d'une population désaxée. Alors que « le carcan de haine » empoisonne les relations humaines, alors que les interrogations fusent sur l'arrivée d'une paix, « la paix bleutée des brousses natales », le cri devient colère et menace devant « des larmes d'enfants sans père ni mère ».

La description du Congo dans ce poème est celle d'une hécatombe. Le poète qui recourt au champ lexical de l'anéantissement, de la peur, de l'angoisse, montre combien la mort a pris possession de son pays, cette mort qui rentre partout, même dans les coins les plus reculés, puisque « Là, dedans les forêts obscures bat encore/le sourd tam-tam le tam-tam sourd de la Mort/éclatent des cris d'épouvante/Enchevêtrés/aux lourds nuages noirs/qui pèsent sur les villages » (*Id*.) C'est alors que cet anéantissement se donne à lire en rythme ternaire, dans « la triple mélopée /d'hommes morts, de cases en feu, de caillots de sang » qui résume la situation générale du pays ruiné par la guerre. Malheureusement, il n'y a pas que les forêts qui subissent ces traumatismes, « Ville » (*RMA*, p. 28) présente l'espace urbain comme un autre lieu de malheur, où l'on ne peut plus se reconnaître, où le poète se cherche en vain :

> Dans les ruelles passantes
> Où je glane à chaque pas
> Des sanglots étouffés
> Piétine à chaque cri l'angoisse des cœurs qui se vident
> À coups d'insomnie et de veille
>
> Dans cette ville
> En mal de nourrissons asphyxiés
> Sur ces longs boulevards
> Aux lèvres gercées
> De lèpre de la civilisation
> J'ai quêté en vain mon visage (*RMA*, p. 28-29).

Les larmes du poète, larmes dont l'abondance se manifeste dans « Cri », à travers l'image de « ces soleils mouillés qui crient, crient, crient / - Lubila ! », ne peuvent que traduire son désespoir d'enfant

noir assistant à la déperdition de son pays, de sa terre : « Je les vois encore rouler éperdument/sur mes tempes brûlées/sur mes joues d'enfant noir ». La tragédie du Congo n'épargne personne, et encore moins les enfants, contraints par les circonstances d'assister à l'agonie du pays natal, du pays de l'enfance, une agonie qui engloutit tout espoir, espoir pourtant réclamé dans le souhait du retour de la paix.

Ces larmes mouillent encore les yeux dans « Noire symphonie » (*LR*, p. 31), pièce dont le titre frappe par sa composition en oxymore. Cette coexistence du positif et du négatif, des « espoirs morts » et de « faux bonheurs » (*Id*.), de l'assemblage d'antithèses, imprègne tout le poème, faisant dire au poète malgache Rabemananjara : « comme d'une flûte aux multiples résonnances, il en tire des mélodies nées souvent d'alliances imprévues » (*RMA*, p. 7). L'inscription du sort de l'enfant au centre du poème porte la révolte du poète à son acmé. La répétition des mêmes topos, « innocence bafouée », « ni père ni mère », se double d'autres malheurs que cautionne la « Guerre » ici personnalisée. En effet, toute la troisième strophe qui apostrophe l'enfant, « Nu sous les griffes de la Guerre,/toi déchiré dont l'innocence est bafouée,/toi sans sommeil/toi sans toi,/ni père ni mère », met en évidence la cruauté de la guerre qui refuse de tenir compte de la fragilité de l'enfance, cette innocence incarnée dans un être humain en construction, qui n'est pas encore un « homme », c'est-à-dire incapable de vivre et de supporter la situation qui lui est imposée. Dès lors, la métamorphose de l'enfant devient rapide, terrible, en ce sens qu'il ne ressemble plus à ce qu'il devrait être, car il est désormais un « petit enfant dont le front/n'est plus front vivant, /mais crâne décharné/d'inconnu à la morgue » (*Id*.).

Ces images sont d'une laideur infinie, comme le sont également celles qui constituent le poème « Chronique » dans lequel s'installe la confusion entre le doute et les certitudes, dans « ce pays éclaboussé à contre-destin » (*RMA*, p. 15). Le poème « Les incantations de la mer, du côté de Moanda » (RMA, p. 24), rythmé par les « À coups » et les « en vrac », montre la totale convulsion des éléments marins, *(Id*, p. 24), autant qu'il mime le chambardement que subit la terre congolaise. Rien d'étonnant dès lors que l'Afrique soit interpelée, cette Afrique mère première, cette Afrique régulièrement invoquée par Senghor. Si le poète envoie l'enfant de son clan pour implorer l'Afrique-Mère, c'est pour qu'elle vienne au secours de ses autres enfants abandonnés sous les feux de guerre.

Enfant de mon Clan, ne sanglote pas ;
ne pleure pas. Dis à l'Afrique :
- Lève-toi Afrique
Secoue ta crinière de Lionne indomptée
que cernent les Chasseurs Faméliques.

Rugis de rage, rugis d'indignation
pour que tu sois libre enfin.
libres tes enfants noirs
et que brille dans le bleu de ton ciel
LE SOLEIL DE PAIX ET D'AMOUR (*Id*, p. 32).

L'espoir que l'Afrique reste une possibilité de secours pour les Africains anime le poète. L'image de la « lionne indomptée » suscite l'espoir d'une Afrique capable de défendre ses enfants avec acharnement. Sa violence, plus légitime que celle de la guerre sauvage qui est livrée contre une partie des siens, les plus faibles, ne peut manquer d'imposer la paix. Le poète se tourne ensuite vers Dieu, qu'il implore avec hantise et angoisse à travers le recours à la locution interrogative de temps « à quand ? », dont la répétition anaphorique rythme les strophes de « Blues de nostalgie » (LM, p. 33-34). Cette prière, qui convoque le pays de l'enfance lui restitue ses atouts et, surtout, revient cette sollicitation de la paix déjà engagée dans d'autres pièces, montre combien les intentions et la requête du poète acquièrent progressivement de nouvelles dimensions, sollicitent de nouvelles instances d'intervention. Le poème qui se construit sur une succession de questions rhétoriques fait sourdre, mieux que dans la révolte de certaines de ces pièces, cette angoisse qui l'étreint, lui est, comme Césaire, ce poète de la cause nègre dont on reconnaît chez Kadima-Nzuji les accents lyriques et la revendication de porte-parole de son peuple. Pourtant, la guerre continue d'emporter dans sa violence des êtres très chers, comme le prouve le poème « Mon ami mon frère », dédicacé « A Lin-Isidore MUNKULU » (LM, p. 35-36). C'est alors que l'espoir du poète fondé sur l'unité des hommes, cet « Espoir de l'Unité. / L'unité de nos rêves épars, /De nos désirs/ De l'Homme Blanc Noir Jaune/De cet homme que je contemple si divisé » (Id., p. 36), s'effondre.

Le Congo que donne à parcourir Kadima-Nzuji dans ces poèmes est donc une terre de désolation, durement frappée par une guerre qui la déchire de part en part, autant qu'elle déchire ses enfants. L'on comprend dès lors l'image marine du ressac qui tisse l'ensemble des

recueils et lui donne une unité. Comment le poète exprime-t-il dès lors cette tragédie ?

Ecriture d'une tragédie et d'une ambiance d'angoisse

La notion de tragédie appliquée aux recueils de Kadima-Nzuji est sous-tendue par la terreur qui imprègne ses textes et par la pitié, la révolte, qui amènent le poète à crier son indignation. L'idée que le Congo subit une certaine fatalité n'est pas non plus absente de ces textes, autant que les thèmes récurrents de la tonalité tragique que sont la mort et la souffrance devant une lutte qui relève de l'impossible. Le peuple qui souffre et qui est évoqué ne constitue qu'une seule entité, une communauté dont le rôle est d'abriter l'innocence. Or, rien ne résiste à la déflagration meurtrière de cette guerre, confirmant, s'il était encore nécessaire, la souffrance infligée.

C'est dans la description de cette tragédie que le terme « ressac » et la métaphore filée qu'il tisse, d'une pièce à l'autre, d'un recueil à l'autre, s'imposent comme fil conducteur qui permet non seulement de vivre le Congo meurtri, mais également de comprendre l'état d'âme du poète que ces ressacs retournent. Ces agitations s'annoncent en effet comme un frein à des lendemains plus épanouis. Le malheur que répercute la poésie de Kadima-Nzuji coupe court à cet espoir d'un futur enchanteur, augurant cette vision négative de l'avenir dès le premier poème « Feuillets de lune » (LR, p. 7-8), dans un quatrain dont les alexandrins miment l'immuabilité et la cruauté d'une cause déjà entendue, d'un destin déjà scellé dans le temps que l'écriture remet au jour pour en signifier l'injustice :

Mais hélas, les demains, ces demains défleuris
Chargés de douleur vile, à mon front las, horrible,
Viendront bientôt coller, dans l'horreur de mes cris,
L'âpre fatalité d'un trépas impassible (LR, p. 8).

Dès que ce quatrain, qui pourtant appartient à un texte relatant la jeunesse du poète, sa verdeur, sa joie de vivre, l'atmosphère dans laquelle baigne le Congo est palpable, viciée et déjà stérile. L'isotopie de la souffrance renforce la stigmatisation de la guerre. Le regret et la résignation qui se traduisent dans l'interjection « hélas », autant que la conjonction de rupture « Mais », donnent le ton à l'ensemble de la pièce, comme à l'ensemble de l'œuvre. On ne peut manquer de noter cette autre alliance de mots, « ces demains défleuris », et surtout l'idée forte qu'elle sous-tend. La projection dans un avenir, encore hypothétique, s'accompagne déjà d'une idée de passé, d'une image

dépréciative qui se suggère à travers participe passé « défraichis ». Le futur est désormais à concevoir comme un passé et le pays comme un univers condamné, consumé et clos, donc incapable d'inventer l'espoir. Dès lors, toute projection dans l'avenir ne peut être que compromettante ou compromise, engageant le sort du pays. C'est alors que le préfixe négatif et privatif, « dé » de « défraîchis », vient renforcer cette hypothèse d'un futur totalement compromis. La succession de qualificatifs, « défleuris », « chargés », « vile », « las », « horrible », « âpre », « impassible », puisés dans ce répertoire dépréciatif, ainsi que le choix de substantifs que nourrissent la mort et la souffrance, « douleur », « horreur », « fatalité », « trépas », tracent d'emblée cet itinéraire de ressacs qui se profile en filigrane dans l'ensemble de la poésie kadimaenne. Rien d'étonnant cette poésie connaisse les vagues et tumultes prenne les allures d'un océan aux agitations et convulsions incessantes et meurtrières.

Les recours aux images océaniques et marines sont en effet récurrents. Et si le poète choisit de terminer ce recueil Les Ressacs sur cette pièce, « Océan » (p. 37), ce n'est pas uniquement pour que les ressacs soient plus visibles, puisqu'ils le sont de toutes les façons de manière très prégnante dans l'ensemble des textes, il s'agit de leur donner une charge métaphorique plus puissante. Si le champ marin et aquatique apparaît dans toute son étendue, (« soleil », « vagues », « rivages », « ressacs (2)», « arc-en-ciel », « déluge », « Femme-Océan », « algues », LR, p. 37-38), et même si ces éléments amènent à évoquer la femme désirée, ils provoquent et donnent à voir une discordance, à savoir ce désamour entre la nature et l'homme, cette indifférence cruelle affichée face à l'homme. Le recours à la prosopopée rend plus fortes encore la collusion entre les éléments marins et l'incarnation du sort ou de la fatalité en un visage humain. Non seulement « des vagues en ricanant/s'en sont allées/mourir/sur d'autres rivages », mais « des ressacs debout/ont salué de leur rire monocorde/Les accords de nos cœurs accordés » (Id., 37). Et quand bien même le poète affirme : « Les ressacs debout sur le nombril des algues/Ont léché/mon visage/de nuit » (Id., p. 38), il ne s'agit que d'un acte commandé, donc manqué.

La répétition, sous toutes ces formes qui vont de l'anaphore à l'épanalepse, dit non seulement la reproduction du même phénomène thématique et stylistique, comme dans « ces soleils mouillés », « sur tes tempes brûlées »/sur tes joues griffées » (LR, p. 29), mais insinue également l'angoisse autant qu'elle installe une

hantise, une obsession, source de ce cri qui frise l'hystérie, tant la souffrance atteint l'acmé. On lit ainsi :

Gorgé de sang, de sang, du sang […]
Ces soleils mouillés qui tombent tombent tombent […]
Goutte de sang qui tremble tremble tremble […]
Et ces soleils mouillés qui crient crient crient […] (*Id.*)

La répétition asyndétique, où même la pause de la virgule fait défaut, introduit une intensité rare au poème autant qu'elle renforce l'émotion. La tension dramatique est alors telle qu'elle convoque l'épique. Le motif d'une composition syntaxique et poétique sur la répétition comprend, en ce poème « Cri » qui interpelle « Lubila », cette densité de la charge pathétique que traduit la figure de construction du chiasme : « le sourd tam-tam le tam-tam sourd de la Mort » (*Id.*). L'inversion des termes, loin d'être exclusive, renvoie à une vision totalisante du propos.

L'anaphore introduit le lecteur au centre du discours poétique dans « Noire symphonie » (*LR*, p. 31-32), mais elle prend surtout cette fonction cumulative qui tantôt énonce la liste des manques de cet « Petit enfant dont le front/n'est plus de vivant […]

Nu sous les griffes de la Guerre,
Toi déchiré dont l'innocence est bafouée
Toi sans sommeil
Toi sans tôt
Ni père, ni mère (*Id.*, p. 31).

tantôt énumère les composantes de cette « noire symphonie » :

du feu qui lèche la paille
des balles qui raclent les mures
des portes brûlées qui s'écroulent
des flèches qui mordent dans la chair (*Id.*, p. 32).

L'inquiétude qui s'entend dans « Blues de nostalgie » (LR, p. 33-34) se construit elle aussi sur la réitération anaphorique de la locution interrogative temporelle « À quand » qui structure la pièce. La montée de l'angoisse est à ce point palpable que la locution interrogation est ensuite précédée de la conjonction de coordination « mais » qu'il est davantage nécessaire de comprendre comme signe d'agacement, de désespoir, devant les événements qui n'arrivent pas.

L'indignation interrogative devient absolument intolérable dans ces derniers vers dans lesquels la conjonction « donc » martèle l'impatience du poète hurle : « Nous voici les mains armées, les cœurs fratricides. / À quand donc/TON SOLEIL DE PAIX ? » (Id., p. 34). Les images du Congo qui tissent la poésie de Kadima-Nzuji impressionnent par leur violence, par leur cruauté. Il n'y a pas pires guerres que ces affrontements fratricides qui amènent une partie du peuple à anéantir l'autre et à assassiner la terre-mère. L'écriture de la tragédie de cet autre pays des rives du fleuve Congo met ainsi en exergue un sacrilège, une rupture et une transgression qui offensent le Bantou dans sa vision religieuse du monde : on ne fait pas couler le sang d'un membre de la famille ; il est interdit par ailleurs de souiller la terre qui nourrit et protège l'homme. Or, voici que cette terre est désormais abreuvée du sang de ses propres enfants. Comment dès lors le poète peut-il valablement faire aboutir une quête identitaire dans ce marasme et construire une authenticité poétique individuelle ?

## Quête identitaire et recherche d'une authenticité individuelle

L'inscription du poète dans ses textes, à travers le choix des mots, des rythmes, de la respiration poétique, rend son écriture totalement intime. En effet, ce poète, à travers les strophes, les versets, les reprises stylistiques, thématiques, d'un recueil à un autre, initie une évolution qu'il est facile de suivre. Comment se bâtissent donc cet itinéraire de la quête identitaire et cette recherche d'une authenticité ?

### *Des images de l'enfance et découverte des vibrations du monde*

Dans le poème inaugural, « Feuillets de lune », du premier recueil, *Les Ressacs*, le poète se présente. Sa jeunesse, qu'il salue à plusieurs reprises, éclate tout d'abord dans sa fraîcheur. « Salut ! fraîche Jeunesse » (*LR*, p. 7) ouvre à la connaissance d'un état, alors que la vie ne devrait encore être que légèreté, insouciance et que l'individu resplendit dans toute sa beauté, dans sa force, dans son innocence. Le recours à l'antonomase métonymique, dans l'emploi de « **J**eunesse », s'attache d'autres images et qualificatifs qui renforcent l'idée de fraîcheur, de la non-altération et, d'une certaine façon, de l'innocence. Kadima-Nzuji se réclame « enfant des nénuphars » (*Id*.), cette plante, source de méditation dans le bouddhisme zen, qui reste

pour les romantiques auxquels le poète est fidèle un objet de contemplation. Le clin d'œil aux romantiques ne fait aucun doute dans cette célébration du nénuphar. Imprégné de ce courant littéraire du XIXe siècle, le poète ne peut ne pas penser au tableau de Claude Monet, « Le Bassin aux nymphéas ». Le nénuphar procure un sentiment de calme, de sérénité, de beauté. La métaphore filée du nénuphar, plante des eaux tranquilles, met en évidence la couleur verte, dans « cette verdeur tissée au giron de la vie », et « verte Saison où l'on aime à danser ». La vie devient une promesse. Et cette « Fleur violette en ce recoin blafard » que le poète cueille, ne convoque-t-elle pas ce principe du *carpe diem* épicurien, ce « cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie » de Ronsard ?

La quête identitaire se nourrit ainsi de ces premières lectures des poètes français qui ne peuvent qu'éveiller, chez celui qui « hurle déjà fou de (ses) dix-sept ans » (*Id*.), ce besoin de satisfaire les exigences d'une jeunesse encore verte. C'est alors qu'une certaine ivresse de la vie s'impose à cette jeunesse dans son besoin de sentir, de vivre des sensations nouvelles, d'explorer le monde. Dès cet instant, il suffit du regard d'une dame (*Id*.) pour éveiller ces émotions inconnues qui font frémir. La danse et le frisson s'installent au cœur de cette jeunesse dans les premiers émois de l'amour. Le poète, « tout frétillant de vie au doux frisson de Lune […] (qui) déjà seul (il) frémit telle une herbe à l'aurore » (*Id*.), sollicite l'attention de l'être aimé :

> Entends crisser ma chair au bal né de tes yeux
> Rythmer mes mains, mon cœur, l'écho de voix lointaine,
> Voix de crécelle unie au rythme radieux
> Des tam-tams crépitant sous la voûte hautaine (*Id*., p. 8).

Le poète veut jouir autant que possible de cet état de grâce qui s'appelle jeunesse. Et quand bien même il reconnaît cette forme de folie délectable propre au moment de la découverte des premières sensations douces de la vie, il ne dédaigne pas de s'y abreuver.

> Salut ! folle Jeunesse, enfant de nénuphars :
> Avant que je frémisse au couchant d'ombre étale,
> Passe-moi le calice où tombe le nectar ;
> Qu'enfin je goûte au moins cette boisson vitale(*Id*.)

L'itinéraire personnel et poétique du Kadima-Nzuji s'annonce dès ce dernier quatrain de « Feuillets de Lune ». L'épicurisme de la

jeunesse n'exclut pas une vision claire de son parcours où le « couchant d'ombre étale » va très vite devenir cette réalité insoutenable qu'il doit affronter. La réécriture de soi passe ici, non seulement à travers les lectures, les souvenances et les rappels littéraires que des études littéraires, à la rencontre des auteurs classiques européens, proposent, mais également dans la conscience ferme, non pas comme les romantiques (on peut penser à Alfred de Musset) d'une jeunesse fragile, frappée par l'ennui et qui se morfond dans une mélancolie inextricable, mais de « ces lendemains défleuris/Chargés de douleur vile […]/(qui) viendront bientôt coller, dans l'horreur de mes cris/L'âpre fatalité d'un trépas impassible » (Id., p. 8). Si « Feuillets de lune » présente de grandes similitudes avec le poème « Les Feuilles d'automne »20 du chef de file romantique, Victor Hugo, sa particularité réside dans cette manière de se servir des élans d'une jeunesse, à la fois individuelle et universelle, pour annoncer le combat à venir, ainsi que cette nécessité de mûrissement qu'impose non plus « le calice où tombe le nectar », mais la coupe à boire jusqu'à la lie.

Mais, on n'en est pas encore à cette lie dans cette série de poèmes qui commence à « Solo de guitare » (LR, p. 13-13) et se termine avec « Cri ». Si le lyrisme dans lequel baignent les textes de Kadima-Nzuji est à ce point puissant qu'il s'ancre dans le mimétisme des objets et des personnes évoqués, il place au centre de ces pièces le sentiment amoureux et la souffrance de l'amour. « Solo de guitare » qui rend compte de la recherche quasi-inconsciente et de la rencontre de l'amour se développe dans une répétition temporelle qui frise l'obsession, obsession que traduit l'adjectif indéfini « même » (« Les mêmes soirs »…, LR, p. 13). La puissance de l'amour devient ce don de soi qui se manifeste dans « Prends la cruche », poème lapidaire construit sous forme d'énigme ou de devinette, mais donc la chute, plus significative, traduit la maturité amoureuse du poète.

Prends la cruche
Il y a de l'eau
Ce n'est pas de l'eau
Il y a du vin
Ce n'est pas du vin

[20] « *Les Feuilles d'automne* est un recueil de poème de Victor Hugo, publié en 1831. Il regroupe en particuliers six poèmes appelés ''Soleils couchants'' », http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Feuilles_d'automne, ce 11/01/2014.

Il y a la vie
C'est ma vie que je t'offre (*LR*, p. 15).

C'est alors qu'avec « Balbutiement » (LR, p. 17-18) l'amoureux s'engage dans un acte fort qui fait de lui un « homme véritable », cet adulte qui engage sa vie auprès d'une femme, lui martelant, à travers les trois strophes du poème : « je serai près de toi » (Id.). La présence au quotidien ne suggère-t-elle pas aussi un quotidien de « Confidence » (LR, p. 19-20) ? Dans cette pièce, se révèle la fragilité de l'homme qui demande à être rassuré à travers la question « viendras-tu », avant de se lancer dans la célébration de l'être aimé (Id., p. 20). Si le poète semble plus apte dire l'amour, l'homme qu'il abrite reste cependant fragile, inquiet, par moments tourmenté, surtout face à l'absence de l'aimée. Alors que la jeunesse donnait une impression de verdeur, de force, de folie, voici que l'amour montre l'homme tel qu'il est vraiment, dans sa fragilité. L'absence de la femme aimée, - thématique déjà évoquée par Senghor21-, est ainsi reprise par Kadima-Nzuji, autant qu'est reconduite, comme chez le maître Senghor, la construction poétique en verset. Cependant, alors que Senghor s'était contenté, dans son titre, d'une formulation presqu'impersonnelle, Kadima-Nzuji fait précéder le titre par une préposition « à » (« À l'absente »), à valeur distributive, quasi interpellatrice, car indicative. Ce texte dans lequel les pronoms personnels de la première et de la deuxième personnes se retrouvent en situation de dialogue, place cependant le lecteur dans un échange, à la fois de paroles, mais aussi d'actes qu'évoque le plaignant. Qui de Lamartine, de Victor Hugo, de Musset, sans compter Senghor, n'a pas éprouvé cette douleur qui amène le poète à dire ?

Voici que monte l'âpre chant du soir
Dans l'échine du Fleuve de nos rêves.
L'écho pur de ta voix roule emperlé d'extase
sur les pétales du Crépuscules

Mais viens-t-en, je t'attends,
[…] Viens, l'ivresse y perle encore… (*Id*., p. 22).

Le souvenir du bonheur vécu avec la femme-fleur, la femme-Dahlia, achoppe sur le présent où la vie du poète est désormais

[21] SENGHOR, L.S., « Éthiopiques » in *Œuvres Poétiques*, Paris, Seuil, coll. Essais-Points, 1990, p. 110-115.

« suspendue au bout de chaque nuage/qui ombre (son) visage » (Id. p. 22). La souffrance mène la construction d'un « moi », et à la révélation d'un caractère, d'une identité. Alors que le poète avoue : « je t'ai offert mes joies », il rejoint ainsi cet autre aveu qui sous-tend « Prends la cruche » : « C'est ma vie que je t'offre » (LR, p. 15). L'attente dure, mettant à rude épreuve la maturité de celui qui confesse, en ouverture du poème « Le bal de nuit » : « plus ne peut durer l'âpre attente », réitéré à trois reprises (LR, p. 23-24).

L'épreuve infligée par l'amour est à ce point difficile à supporter que seule la sagesse de l'individu peut aider à la transcender. C'est à cela que s'attelle « Femme, je te salue » (p. 27-28) qui convoque le souvenir de Césaire et de Senghor. Construite sous la forme d'une ode, dans laquelle s'associent anaphores et gradations, ce poème confirme en effet la maturité de l'homme que l'ivresse de la vie et la folie de la jeunesse ont quelque peu déserté, autant que l'épanouissement de la poésie de Kadima-Nzuji. Les qualités physiques de la femme rejoignent ses aptitudes professionnelles et morales, dans le contexte d'une Afrique première, profonde, où c'est la femme qui enfante l'Homme. Ce même « Homme qui Aime/l'Homme qui Hait, l'Homme qui Souffre » (*LR*, p. 28).

Mais, la quête de ce « royaume de l'enfance » reprend un autre sens dans l'espace urbain. La ville se fait un lieu de malheur où l'on se cherche en vain, où l'on espère ce bout de terre qui serait à soi, et qui pourrait permettre de se reconnaître soi-même. Les accents pathétiques de la dernière strophe de « Ville » (*LR*, p. 28-29) résonnent du désespoir le plus total :

> j'ai quêté en vain mon visage
> ma ressemblance en vain
> dans les yeux révulsés de catins
> dans le rire atroce des cabarets
> qui referment
> dans les néons rouges
> dans les néons verts
> lucioles clignotantes comme S.O.S. (*Id.*, p. 29)

### *Construction d'une identité poétique et littéraire*

La lecture de l'œuvre poétique de Kadima-Nzuji dévoile la tracée d'un itinéraire de la quête. Son œuvre ne s'arrête pas à la mise en avant des ressacs qui sont autant d'écueils au projet d'une vie et à

celui de toute une nation, d'un pays entier, pour ne pas dire de toute l'Afrique. Elle s'ouvre, en suivant l'ordre des inscriptions des pièces dans les recueils, et d'un ouvrage à l'autre, sur de rares images de l'enfance certes, mais également sur celles d'une jeunesse fraîche et verte, disponible pour accueillir des émotions, des sensations. Tout au long des recueils, la construction d'une identité individuelle est à ce point intéressante qu'elle se définit comme la somme des influences reçues, des maîtres qu'on a suivis, des courants littéraires dans lesquels on a baigné. Kadima-Nzuji qui entreprend une quête identitaire à travers ses textes reste cet homme et ce poète qui totalise le capital littéraire acquis tout au long de ses études. C'est de la gestion de ce capital littéraire que va se dessiner une authenticité.

La construction de toute la poésie de Kadima-Nzuji s'inscrit entre deux âges, entre l'enfance (il a dix-ans dans « Feuillets de lune », *LR*, p. 7) et l'âge mûr, sans pour autant que cet âge soit celui d'un adulte. Rien d'étonnant dès lors que les premières influences soient d'origine européenne. Celles-ci apparaissent tout d'abord dans la structure de certaines pièces où se manifeste de manière criarde la prosodie classique (« Feuillets de lune », p. 7-8). L'invitation à vivre l'instant présent, cette doctrine épicurienne du *carpe diem* qui se lit dans le dernier quatrain de « Feuillets de lune » (*Id*., p. 8), rappelle, à ne point en douter Pierre de Ronsard dans sa poésie à Hélène. Mais le poète apparaît plus proche des romantiques dont la sensibilité se profile à travers les pièces et les recueils. On ne peut guère s'étonner que Pius Ngandu Nkashama confirme cette filiation du jeune poète congolais dans la revue *Zaïre-Afrique*, novembre 1972, p. 559, lui qui reconnaît que Kadima-Nzuji était « pris de fièvre romantique ».

Les traces du mouvement romantique occupent en effet la poésie kadimaenne, qu'il s'agisse des thèmes tels que la mort, la solitude, l'amour, la tristesse, la jeunesse, propres à Victor Hugo[22] ou à Alfred de Musset[23]. Se rencontrent également l'espoir, l'idée d'une lutte, d'un combat de tous les instants qu'on reconnaît chez un Alfred de Vigny, dans la « Mort du Loup »[24]. Des images plus sombres, insolites, pleines de violence mais aussi de beauté, qui font cohabiter le bien et le mal, images nombreuses chez Rimbaud le symboliste, prennent aussi leur place dans cet ensemble d'influences. Reste aussi très prégnante la marque des surréalistes, en l'occurrence Robert Desnos,

[22] On ne retiendra que *Les Contemplations*, 1856.
[23] *La Confession d'un enfant du siècle*, 1836.
[24] *Les Destinées*, 1864.

dont les vers de « À la Mystérieuse » suivent la dédicace à Astrid, dans *Les Ressacs* :

> Mais la feuille qui tombe et la roue qui tourne te diront que
> rien n'est perpétuel sur terre,
> Sauf l'amour
> Et je veux m'en persuader (*Id*., p. 5).

La place de Paul Eluard n'est pas non plus des moindres dans la construction de cette identité poétique de Kadima-Nzuji. Ce dernier admire le surréaliste qu'il considère un moment comme son maître : ses vers soutiennent l'épigraphe du recueil de 1971, Prélude à la terre. La découverte des poètes de la Négritude, Damas, Césaire, Senghor, oblige le poète à prendre un virage dans son écriture. On a envie de dire que c'est alors que l'Afrique s'installe véritablement dans sa poésie, dans la construction d'une identité individuelle et littéraire. Et s'il est reproché à Kadima-Nzuji de s'être lancé à corps perdu dans l'imitation de ces poètes qui donnent la preuve qu'on peut dire le monde noir, dans sa laideur comme dans ce qu'il compte de merveilleux, on lui sait également gré de s'être progressivement éloigné d'eux pour bâtir sa voie et créer une poésie plus authentique.

La première marque d'authenticité concerne le changement de prénom, où « Mukala » se substitue à « Dieudonné » à la publication de *Redire les mots anciens* en 1977. Est-ce un phénomène national que cette récupération du prénom africain ? Toujours est-il qu'elle imprime désormais aux textes une orientation définitive. Dès lors, la thématique principale devient le Congo, ce pays, cette nation partagée par un fleuve du même nom, mais surtout cette région riche, malheureusement meurtrie, de l'embouchure du fleuve, menacée par les ressacs de l'océan, les pluies et les vents, mais surtout par la misère, la faim, la guerre fratricide orchestrée par des puissances coloniales.

Il n'est donc plus surprenant que la sobriété des recueils et du propos devienne le choix de prédilection pour la manifestation d'une indignation, d'un questionnement et d'un espoir toujours latent. Maryse Condé ne s'y trompe pas qui confie à propos de *Redire les mots anciens* : « Retenu du style, retenu du ton. Pas d'éclats. De cris de rancune, de haine ou de passion. La violence, partout présente

cependant est contenue »[25]. Il en va de même de Jacques Rabemananjara dont la préface à ce recueil reconnaît « la concision [du] style » (*Id*., p. 5), avant de définir la composition du dit recueil, autant que ce qui fait son originalité :

> Dans ce recueil à trois temps, le poète se cherche et sa quête n'est finalement qu'une série de tâtonnements symphoniques vers la découverte de sa racine ; elle mène à la source de son identité, à redire les mots de ses ancêtres, les mots anciens, les mots d'exorcisme, les mots purificateurs qui lui restituent, dans sa pleine authenticité, la part profonde de sa personnalité en passe d'être modelé, submergée par un emprunt étranger (*Id.*, p. 6).

Cet « emprunt étranger », on le connaît déjà, mais l'authenticité est en phase de construction, dans une quête de tous les instants. Si elle tient de « l'exiguïté matérielle » remarquée par tous et notée par Chirhalwirwa Nkunzimwami, dans son article « Du vieil et du neuf dans la poésie zaïroise »[26], le sens et la force qu'elle libère, à travers les mots, la syntaxe et la structure des pièces, autant que dans les images déployées, fondent sa spécificité. De la rigidité de la construction et du style dans les pièces où domine la prosodie classique à l'éclatement structurel qui accompagne l'expression du Congo, la poésie s'épanouit sous forme de bouquet. L'eau, le feu, l'air, la musique assistent l'éclosion de cette œuvre grinçante, semblable à « une porte rouillée/que l'inconnu force et referme sur sa misère et son agonie ». La reprise, pour ne pas dire la répétition, la réduplication, figure de construction de prédilection du poète, installe le lecteur au centre d'un éternel recommencement, d'une spirale aux effets tantôt bénéfiques dans la mesure où elle ressuscite la parole de l'auteur et des ancêtres, mais également négatifs, parce qu'elle devient un couteau qu'on replonge dans une blessure qui saigne encore. Ces images fortes portent en elles-mêmes la complexité de la vie. Tantôt, « La vie n'est qu'un sahara de douleurs/où se noient quelques mirages de joie et d'espérance » (*LR,*

[25] CONDE, M., « Kadima-Nzuji Mukala, *Redire les mots anciens* », in *Notre Librairie*, Paris, Clef, n° 44, octobre-novembre 1978, p. 25.

[26] http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=839, ce 6 janvier 2014.

p. 25), tantôt le poète cherche « un lieu/où je puis à loisir lire tout la magie des étoiles/qui surgissent au sahara de la vie » (*Id*., p. 26).

La poésie de Kadima-Nzuji atteint une dimension cosmique. L'évocation du cosmos, de la lune, des étoiles, occupe une partie de l'économie des recueils. Le poète renoue ainsi avec cette vision du monde qui n'est pas seulement propre aux Congolais, mais qui est celle du Bantou, de l'Africain. Le désordre de la guerre fratricide qui agresse la terre et la souille du sang de ses enfants, la misère, le sang, défient l'équilibre originel, et dès le moment où le poète évoquent « ces soleils mouillés qui tombent tombent tombent […] ces soleils mouillés qui crient crient crient » (*LR*, p. 29), cet équilibre apparaît définitivement rompu. Si la poésie de Kadima est de sang, elle est aussi de sève, donc de vie. Aussi, la quête identitaire comme le cheminement personnel et littéraire se continuent-ils à travers la quête des racines, la quête de la terre et, à l'instar de Césaire, Kadima-Nzuji se propose d'être le bâtisseur.

## Désir de sa terre et combats d'un bâtisseur

Le désir de la terre est manifeste dans toute la poésie de Kadima-Nzuji et, surtout, dans ce recueil *Prélude à la terre* écrit en 1971, qui devient dans *Redire les mots anciens* « Préludes à la terre ». Le poète qui s'est cherché jusque-là a réussi à reconstruire une identité certes, mais celle-ci lui apparaît incomplète. La totalité de cette unité n'est possible que dans cette volonté de réappropriation territoriale qui confirme également la naissance à un poète-bâtisseur.

### *Revendication de la terre et célébration du terroir*

Cette volonté de requête se lit de manière sans équivoque dans le titre « Terre que voici mienne » (*RMA*, p. 30-31) et dans l'ensemble du poème où la terre prend une figure féminine, comme un écho la vision de la terre par Senghor, dans la droite ligne du mouvement de la Négritude. Et pourtant demeure encore une interrogation existentielle : « mais quelle présence occulte/dans la pulpe du silence » ? (*Id*., p. 31). Alors, le poète interpelle la terre : « Terre que voici mienne ô femme défrichée/femme ensemencée ! » (*Id*., p. 31). Comment ne pas percevoir encore, ici, d'autres échos, non seulement d'un poème de l'auteur lui-même, dans *Les Ressacs,* « Femme, je te salue ! » (*LR*, p.27-28), où se consolident les figures de la femme-mère, de la femme-terre, de la mère nourricière à « la gorge nubile

gorgé de suc/pour la soif (des) viscères » (*RMA,* p. 31), mais aussi celles de Camara Laye[27] ? Senghor s'impose de nouveau à travers les images de « Femme noire, femme nuit »[28] ou celles de « Nuit de Sine »[29]

La terre, la mère, la femme, l'Afrique, voici les quatre entités qui sous-tendent la recherche du poète. Cette Afrique totale dont le Congo n'est que l'un des enfants prend toute sa signification dans l'interpellation que lui lance le poète dans « Symphonie noire » (*LR*, p.32). L'Afrique, ici assimilée à la Lionne indomptée, est priée de secouer sa crinière ; cette lionne « que cernent des Chasseurs Faméliques » (*Id*.) et qui est sommée de rugir :

Rugis de rage, rugis d'indignation
pour que tu sois libre enfin, libres tes enfants noirs
et que brille dans le bleu de ton ciel
LE SOLEIL DE PAIX ET D'AMOUR (*Id*.).

La recherche de sa terre s'inscrit d'emblée dans le désir de liberté qui non seulement exclut tout asservissement de la part de puissances étrangères, ces « Chasseurs Faméliques », mais également de leurs complices à l'intérieur même du pays. Elle apparaît également dans ce questionnement pathétique dans lequel nostalgie du passé et regret d'une terre désormais viciée par le mal se rejoignent dans « Le bal de nuit, (*LR,* p. 24) » :

Qui dansera au battement sourd de la vie […]
Qui nous donnera d'accorder nos cœurs
au cœur-même de l'Afrique,
nos souffles au souffle de l'Afrique,
nos chants au dur appel du Tam-Tam ?

Le tam-tam traverse la poésie de Kadima-Nzuji comme un vecteur de l'authenticité africaine, de cette Afrique profonde dont il rappelle la forte imprégnation des ancêtres. La danse dès lors rentre dans le rituel de l'exorcisme, de l'expurgation du mal, de la purgation même des passions, pour que ne meure plus l'appel à la vie. D'où cette

[27] « Femme noire, femme africaine », in CAMARA LAYE, *L'Enfant noir*, Paris, Présence Africaine, 1953. On peut lire BOKIBA, A.-P. (dir.), *Le Siècle de Senghor*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 141-148.
[28] « Chant d'ombre », in SENGHOR, L.S., *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, Coll. Essais/Points, 1990, p.16-17.
[29] *Op., cit,* p. 14-15.

tonalité dénonciatrice dans laquelle se construisent « Poème pour un paysage » (*RMA*, p.16), « Parole pour la terre » (*Id*., p. 17) ou « Noire Symphonie » dont les éléments sont les mêmes, ou « Ville » (*Id*., p. 28). La laideur des lieux n'échappe en effet à personne. « Chronique » (*RMA*, p. 15) en avait déjà annoncé la couleur à travers des images et des métaphores où les détritus, la calcination, l'éclaboussement, les menstrues et la pisse, tout en dessinant le sexe féminin, celui de l'Afrique-Femme, n'en présentent pas moins la disgrâce du cadre. Alors qu'avec « Poème pour un paysage » (*Id*., p. 16), on s'attend à une écriture de magnificence, de véritable célébration de la nature, voici que les mauvaises odeurs envahissent l'air, incommodant la nature. L'homme lui-même semble se montrer dans un état des plus défavorables, tandis que l'expression « à contre-destin », déjà plantée dans « Chronique » s'installe confortablement dans la *contre-célébration*[30] de la terre. Le travail de l'homme, acharné dans la destruction de la terre, se confirme. Aussi,

> À force de vivre à contre destin.
> L'espace se réduit à notre finitude.
> Nous avons trop misé sur des jours futurs,
> sur des matins improbables (*Id*.)

Rien d'étonnant désormais que la « Parole pour la terre » s'inscrive dans la dénonciation, dans le réalisme des images et des faits rapportés. Rien d'étonnant non plus que ce titre, « Parole pour la terre », qui apparaît en parfaite opposition avec l'ensemble du poème, relève du paradoxe, pour mieux se lire comme une réfutation de cette laideur. L'auteur s'engage dans une démarche d'exorcisme qui, tout en recensant les malheurs et les méfaits de la guerre, tente de les évacuer pour que sa terre redevienne un univers de paix et de vie. Tel est sans doute le rôle de cet arbre qui se dresse dans la seconde pièce du recueil *Les Ressacs*.

« L'Arbre » (*LR,* p. 9), poème dont la dédicace se veut révélatrice, « À ma mère », rattache de manière plus sensible l'homme à la terre, donc à la vie. Les mots qui tissent cet ensemble poétique étonnent par leur charge positive. Le sang ici est signe de vie « Qui remonte par l'aorte/Da ma Terre » (*Id*.) et qui l'irrigue. À trois reprises, le poète a « touché l'Arbre », consacrant ainsi au chiffre trois toute sa vitalité sacrée. L'arbre acquiert de l'intérêt dans la poésie de Kadima-Nzuji non seulement dans sa représentation de la nature, mais

[30] Expression construite par moi-même.

également dans celle de la vie, de l'espoir. Et si « L'alléluia des arbres/en ce dimanche au goût d'orange » participe de la célébration de cette vie, celle-ci reste pour le poète une invitation à lire l'existence d'une manière nouvelle :

> fermons les yeux
> vivons à l'envers du jour
> de l'autre côté du vent et de la pluie
> nous taillerons nos rêves et nos délires
> dans l'écorce du citronnier (*RMA*, p. 45).

C'est ainsi que ces rêves et ces délires, incrustés dans cette nature qui dure plus longtemps que l'homme, seront transmis aux générations futures. L'arbre permet une autre victoire, celle de la redécouverte de la terre et du monde des ancêtres, que célèbre « Fête » (*RMA*, p. 44). Le poète qui s'est installée dans le refus (*RMA*, p. 42) « de vivre/entre la mort et le tourment », est désormais décidé à agir pour sa terre :

> J'ouvre la porte à marée haute
> Un cri jaillit
> du repli d'un ressac en colère
> ô chant venu d'outre naissance
> pour l'assomption de ma Terre en éveil ! (*Id*., p. 43).

À l'assomption de sa terre, c'est la mission du poète qui entend y travailler de toutes ses forces..

Kadima-Nzuji, poète et bâtisseur : une mission accomplie ?

La révolte du poète, malgré l'absence de véritables éclats dans ses textes, se manifeste dans ce « Cri » (LR, p. 29) qui s'entend comme un mouvement d'indignation à travers d'autres pièces, répondant en écho au cri de Césaire. Le constat dressé ne souffre d'aucun doute : la terre congolaise est devenue un univers de souffrance. D'où cette colère que porte « Hors de moi » (RMA, p. 27). Rien de surprenant dès lors que le changement devienne une nécessité, un mot d'ordre qu'un adverbe de temps et un titre d'une pièce, « Aujourd'hui » (LR, p. 25-26), (en amont du « Cri », Id., p.29-30), signent comme une rupture. Ce poème qui s'ouvre sur le constat de souffrance, où « La vie n'est qu'un sahara de douleurs/Où se noient quelques mirages de joie et d'espérance », consolide la décision du poète d'agir, lui dont « les aujourd'huis sont brûlants comme le soleil/ brûlants d'agir/brûlant de conquérir l'insondable/brûlants de posséder

l'irréel » (Id., p. 26). Cette quête qui s'énonce ici, avec force, atteste également l'engagement politique de Kadima qui s'inscrit ainsi sur la liste de ces écrivains porteurs du destin de leur peuple. Et pourquoi ne pas lui prêter ces paroles de Césaire, à lui qui est son épigone :

et voici au bout de ce petit matin ma prière virile
que je n'entende ni les rires ni les cris, les yeux fixés
sur cette ville que je prophétise, belle,
donnez-moi la foi sauvage du sorcier
donnez à mes mains puissance de modeler
donnez à mon âme la trempe de l'épée
je ne me dérobe point. Faites de ma tête une tête
de proue
et de moi-même, mon cœur, ne faites ni un père, ni
un frère,
ni un fils, mais le père, mais le frère, mais le fils,
ni un mari, mais l'amant de cet unique peuple[31].

Cette passion qui anime Kadima-Nzuji pour son peuple rejoint également celle de Senghor, ne serait-ce à travers la relecture de « Chaka »32.

Le poète se dote d'outils de bâtisseur : « une truelle pour bâtir un lieu/où se dissipera la querelle vaine de l'homme » (LR, p. 25), « une pelle/Pour éterniser ces mirages vainqueurs » (Id., p. 26). Mais le projet du poète-bâtisseur n'est totalement réalisable que s'il trouve « un lieu/où je puisse à loisir lire toute la magie des étoiles […] un lieu sans nuage ni masque/un lieu ouvert aux ressacs rudes […] un lieu où de la terre tous les hommes se sentent frères […] un lieu où je puis vivre à la merci du vent/des ondées, des averses/du soleil piquant » (p. 26). La description de ce nouveau cadre de vie, de ce nouveau Congo, donne à lire des éléments d'une importance capitale qui vont restructurer cet univers. Il est tout d'abord question de renouer avec le cosmos, de se réconcilier avec l'environnement cosmique pour garantir un équilibre, cette symbiose autrefois vécue par les ancêtres. C'est ensuite que le poète accepte de bâtir un cadre aux dimensions plus humaines, où le réel et l'irréel, le vécu et l'imaginaire, doivent apprendre à se côtoyer. Le lieu à bâtir est par ailleurs celui de l'immense fraternité universelle, d'une parenté sans

[31] CESAIRE, A., *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983, p.49.
[32] SENGHOR, L.S., « Ethiopiques », *Œuvre poétique*, p. 118-133.

borne, mue par une seule motivation, la recherche du grand bonheur. Dans ce lieu, enfin, s'inscrit non seulement la liberté du poète, vivant dans le grand air, mais également cette liberté qui serait accordée à tous. Le désir de bâtir le pays est si nécessaire que s'il venait à ne pas se réaliser, Kadima-Nzuji s'engage dans une conquête, car « il me le faut CONQUERIR, ce lieu sans nuages, ni masque » (Id.).

La conquête à laquelle s'engage le poète-bâtisseur, tout en reconnaissant ces moments de grande solitude qu'il est nécessaire de traverser, à l'instar du poète-président Senghor[33], exige une certaine violence. En effet,

> Il est temps de franchir
> Ces barbelés, ces barrières, ces frontières
> De peindre sur chaque porte
> La concorde et l'amitié (LR, p. 36).

L'exhortation à se mettre en route domine le projet du bâtisseur. Elle est déjà également la mise en route de l'espoir tu, de l'espérance refoulée, de la vie assassinée. Alors que le poète avouait : « Je courrai les mains vides, la tête désinvolte, /Et ne possédant pour seul passe-port/Un langage de verre et d'atome » (LR, p. 12), voici que ce langage, en tant que passe-port, tout simplement, est à la fois truelle et pelle. Le poète est bâtisseur grâce à son langage, à cette aura qui fait de lui le chantre de sa terre. Mais cette mission, il n'envisage pas de la réaliser seul. Aussi, cette invitation qu'il lance à son ami dans « Mon ami mon frère » (LR, p. 36) pour rompre les carcans de la servitude, de la misère, prend tout son sens dans le désir de cheminer avec un grand nombre, comme des disciples allant d'un village à l'autre. Le poète redéfinit sa mission dans cette exhortation à se mettre debout, qu'on reconnaît dans Cahier d'un retour au pays natal[34]. La mission du poète se précise :

> Lève-toi donc !
> Que chante ton sang par les veines de la Terre !
> Que la terre que nous enlacions
> d'une étreinte amicale, de nos bras fraternels
> Nous qui sommes né pour apaiser la Souffrance
> et calmer le chagrin
> De ceux

[33] Il donne à lire cette solitude dans sa pièce politico-poétique « Chaka » « Ethiopiques », in *Œuvre Poétique*, p. 118-133.
[34] *Cahier d'un retour au pays natal,* p. 62.

qui vivent
au mitant
de
la
MORT.

L'écriture, outil du poète, ainsi que le langage, son passe-port, apparaissent de manière frappante dans le déchirement même de l'Afrique et du Congo dont rend compte « Chronique » (RMA, p. 15). L'image forte qui transparaît dans « un enfant de ses cendres/écrira la légende » (Id.) traduite cette toute-puissance de l'écrivain et de l'écriture. Elle impose en effet cette légende du phénix qui renaît de ses cendres, et établit non seulement l'idée d'une évidence qu'on ne peut taire, mais également celle d'une nécessité. Le phénix, cet oiseau de la mythologie qui renaît après s'être consumé de sa propre chaleur, non seulement rappelle une idée de longévité de la vie, mais aussi celle des cycles de la mort et de la renaissance. Le Congo va renaître, puisque sa renaissance est inscrite dans cette « outre-naissance » (RMA, p. 43) qui préfigure l'assomption de la terre.

Il est vrai, on chemine « vers un pays de seigles/et d'épis brûlés/vers des aubes improbables/des soleils dérisoires » (RMA, p. 18). C'est alors que « ces débris des mots/qui disent à chaque recoin de rues/le mensonge la haine et la trahison » (Id.) deviennent nécessaires pour l'érection du pays et le salut du peuple. En redisant « la cruelle réalité » (RMA, p. 27) devenue sujet d'un poème, le poète devient à son tour cet homme qui peut dire, comme Césaire :

> Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir.
>
> Et venant je me dirais à moi-même :
>
> Et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse...[35]

**Conclusion**,

[35] *Op. cit.*, p. 22.

Il y a lieu d'affirmer que le poète-bâtisseur a rempli sa mission. Le cheminement de la quête de soi et celle de la terre ont trouvé leur aboutissement dans la construction d'une identité personnelle et d'une authenticité que confirme une écriture de passion et d'engagement. De même, la reconstruction du Congo, qui s'inscrit dans le mythe du phénix, est réactivée par le poète. La dénonciation qui couvre toute la description des malheurs du Congo, l'écriture de la tragédie qui met à nu les affres d'une guerre fratricide, que motivent en permanence les acteurs étrangers, participent de la volonté de libération du pays et de l'avènement possible de la paix. Le poète a rempli sa mission dans cette invitation à reconstruire non seulement une terre, mais une fraternité, davantage universelle que congolaise. L'héritage littéraire reçu des maîtres français autant que des fondateurs de la Négritude a été fructifié. Il ne reste plus que chacun assume sa part de responsabilité dans ce qui détruit le Congo et l'Afrique.

**Bibliographie**


BOKIBA, A.-P., (dir.), *Le Siècle de Senghor*, Paris, l'Harmattan, 2001 ;

CESAIRE, A., *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence africaine, 1983 ;

CONDE, M., « Kadima-Nzuji Mukala, *Redire les mots anciens* », in *Notre Librairie* : *la littérature zaïroise*, n° 44, octobre-novembre 1978 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Les Ressacs*, Kinshasa, Editions Lettres congolaises de l'O.N.R.D., 1969 ;

- *Préludes à la terre*, Kinshasa, Éd. du Mont Noir, 1971 ;
- *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-Des-Prés, 1977 ;

HUGO, V., *Les Feuilles d'automne,* 1831, http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Feuilles_d'automne, ce 11/01/2014.

- *Les Contemplations*, 1856 ;

LAYE, C., *L'Enfant noir*, Paris, Présence africaine, 1953 ;

MUSSET, A., *La Confession d'un enfant du siècle*, 1836 ;

NGANDU NKASHAMA, P., in, *Zaïre-Afrique*, novembre 1972, p. 559 ;

NKUNZIMWAMI CHIRHALWIRWA, « Du vieil et du neuf dans la poésie zaïroise », http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=839, ce 6 janvier 2014 ;

SENGHOR, L. S., *Œuvres Poétiques*, Paris, Seuil, coll. Essais-Points, 1990 ;

VIGNY, A., *Les Destinées*, 1864.

# Mukala Kadima-Nzuji, poète de la terre natale. Une lecture de *Préludes à la terre*

Mumbal'Ikie Namupot Mas
Institut Supérieur Pédagogique de Kikwit

## Introduction

Relever les hantises, les obsessions, les occurrences, les répétitions, les fantasmes, les contenus de *Préludes à la terre ;* élucider ce qui paraît obscur dans ledit recueil, expliciter le non-dit et l'impensé des poèmes ; interroger le titre, la dédicace, la préface, les avant-propos ; toutes ces préoccupations vont orienter notre lecture de la poésie de Mukala Kadima-Nzuji dans le recueil précité.

Notre analyse gravitera ainsi autour de trois volets : l'étude de la structure du recueil, celle de l'esthétique des poèmes et celle des thèmes exploités.

## Composition et discours paratextuel de « *Préludes à la Terre* »

Outre la dédicace et le frontispice, le recueil de poèmes *Préludes à la Terre* s'articule autour des poèmes suivant : « L'avant-poème », « Hors de moi », « Et voici l'aube », « Chant du tam-tam intérieur », « Prière païenne », « Paroles pour la terre », « Amour pluriel », « Unsiya », « Les incantations de la mer », « Chant tellurique », « A bout de crucifiements », « Puisque », « Post-scriptum intérieur, poème décanté ».

Le paratexte du recueil est essentiellement constitué de la dédicace, en quatre vers, de l'épigraphe, des vers de Paul Eluard et de « L'avant-poème », sous forme de préface. La dédicace implante un « je » et un « tu » pour déclencher un dialogue où « je » devient parfois « tu » et, donc, inversement. Ce qui crée, dès le départ de cette création-lecture une véritable complicité entre le poète et son lecteur : leur dévoilement commun à travers un langage plein d'images :

« *Je te dédie ces poèmes*
*Comme l'on dédie le sable au vent*
*Le cheminement de sève à l'arbre*
*Et le cœur de l'Enfant au cœur d'Homme. » (p. 5.)*
D. K. N.

Une dédicace évocatrice, en effet, pleine d'images suggestives : le « sable » fait allusion au message qui se répand, à la réflexion qui incite à la critique, aux contenus des poèmes qui édifient. Le « vent », c'est l'humanité, le monde non seulement sur lequel se répand le message du poète mais qui est aussi chargé de le transmettre à la postérité. La « sève » évoque l'eau, source de toute vie ici-bas. Sans « sève », l'arbre ne peut subsister. Il sèche. La « sève » nourrit l'arbre et par ricochet l'humanité toute entière. Elle est à l'origine de l'existence des végétaux. Le poème établit une comparaison entre le « cheminement de la sève à l'arbre » et le passage du « cœur de l'Enfant au cœur d'Homme. » L'enfant, nourri à la sève, sort de la puérilité, acquiert de la maturité, du raisonnement, du jugement, un caractère adulte, un cœur d'Homme, et pose en définitive les actes d'adulte. Le « cœur d'homme » implique la capacité d'appréhender les problèmes avec discernement, esprit critique et jugement. Il implique une certaine organisation personnelle, une auto-prise en charge. Ainsi, de la même manière que le sable, au contact avec le vent, s'éparpille et s'envole au loin ; de la même façon aussi Mukala Kadima-Nzuji voudrait que la vision contenue dans ses poèmes atteigne l'humanité afin que l'homme s'épanouisse davantage, change, et assume pleinement son destin. La fonction paratextuelle de ce recueil est donc à la fois conative, désignative et référentielle dans la mesure où le niveau paratextuel de l'œuvre établit déjà l'intime dialogue entre le poète et son allocutaire, il annonce également le contenu du recueil : un message de transfiguration.

L'épigraphe, quant à elle, tient aussi à épouser l'esprit du contenu de l'œuvre. Mukala Kadima-Nzuji a inséré, pour ce faire, sur le frontispice de « *Préludes à la Terre* » un extrait de Paul Eluard. Ce dernier s'intéresse en effet à la « foule, à la collectivité, à l'individu. » Il explicite les perspectives d'avenir de l'homme, son espoir, ses blessures tant physiques que psychologiques, son évolution, son passé, les vicissitudes de la vie vécues et ressenties avec acuité :

« *Je veux montrer la foule et chaque homme en détail*
*avec ce qui l'anime et qui le désespère. » (p. 7.)*

A travers ces vers, Kadima-Nzuji affiche sa détermination à pousser l'homme à se dévoiler dans ce « qui l'anime et qui le désespère ».

« L'avant-poème » constitue alors la préface, un avant-propos qui présente le recueil dans une vue panoramique, avec un éclairage qui renforce la fonction référentielle ddu discours paratextuel : « L'avant-poème » est une synthèse, un résumé des ressentiments, des sensibilités, de la mélancolie, des fantasmes, des émotions, des images qui transparaissent du recueil, comme peut bien l'observer le lecteur à travers cette strophe :

« *Il s'agit ici des Paroles pour la Terre, pour*
*cette Terre que nous avons pétrie des années durant,*
*dans la douleur et le deuil, du sang de nos pères, de*
*l'avorton de tes viscères – Ô femme poignardée aux*
*heures de la délivrance ! »* (p. 9.)

Le concept « Préludes » équivaut ici aux vocables : « Paroles, chants, cantiques, » adressés à la « Terre », une « Terre » pressée, remuée en tous sens. Une « Terre » personnifiée, caractérisée par la « douleur, le deuil, le sang ; par « l'avorton », les « larmes de nos yeux ». Le peuple, angoissé, souffre le martyre : il sombre dans la pauvreté et l'inconfort. « Mukala Kadima Nzuji nous prévient dans son « Avant-poème » que ce livre est bien celui des « paroles pour la Terre » qu'il veut célébrer, dire, chanter[36] », et magnifier.

Le Poète condamne la déresponsabilisation des Africains qu'il considère comme une flétrissure. Il s'élève contre les antivaleurs qui sont à la base du malheur du peuple congolais, africain. Le mensonge, la tricherie, la tyrannie, le népotisme, la corruption, la kyrielle de tares, les fameux « dix fléaux » jadis décriés par le dictateur Mobutu, creusent le trou déjà béant du sous-développement. Le Poète se rappelle les temps immémoriaux. Il regrette le beau-vieux temps, la belle époque qui ne reviendra plus jamais :

*« Adieu chansons de jadis repues de rêves vendables*
*à la criée sur le boulevard du 30 Juin ! Adieu*
*chansons innocentes bonnes pour des cœurs en*
*bandoulière servant de cible aux archers invisibles*

[36] OKOUNDJI, G., **«** Préludes au champ du poème de Mukala Kadima-Nzuji », *Cahier de résumés, Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, Lubumbashi, Celtram, 2014, p. 42.

*ou pour des négresses en mini-jupes prêtes à prostituer*
*leur beauté native ! » (p. 9.)*

Le Poète, en visionnaire, lit ce que les communs des mortels ne perçoivent pas. Il donne des leçons. Il trace la voie à suivre pour ne pas sombrer dans le désespoir. Mais il convient d'opérer des choix judicieux :

*« Nous avons choisi des Paroles d'Homme. Celles*
*exhumées des profondeurs de nos consciences raccom-*
*modées à l'heure actuelle où nous célébrons de*
*concert la Fête de la Houe et Celle de notre Terre ressuscitée.* » (p.9.)

Le choix du poète porte sur les « Paroles d'Homme » et non d'enfant. Car, les « Paroles d'Homme » sont les paroles d'honneur sur lesquelles l'on doit compter. Ce sont des paroles mûres, constructives, nullement destructrices. « Paroles » d'honneur qui mettent en exergue la « Fête de la Houe et celle de notre Terre ressuscitée. » Le Poète évoque la symbolique, les fonctions de la « Houe » et de la « Terre. » Les deux sont unis par un rapport d'immanence : la « Houe » laboure la « Terre » nourricière. Grâce à la « Houe » et à la « Terre », l'homme survit. Toute sa vie en dépend. Il en résulte que le peuple doit quotidiennement, régulièrement, regarder le sol ; le bêcher à l'instar de la Fable de Lafontaine : « *Le laboureur et ses enfants*. » Planter, sarcler, travailler durement, récolter. Le poète invite l'Homme congolais au travail effectif. Faire huit heures de travail et non huit heures au travail à ne rien faire, à ne rien produire! Grâce à la « Houe et à la Terre », les sociétés du monde entier se nourrissent de ces produits agricoles : du maïs, du riz, du millet, des légumes, du manioc, des pommes de terre, des tomates, des céréales, des crémeries… Grâce à la végétation issue de la « Terre », l'on pratique donc de l'agriculture et de la pisciculture ; l'on fait paître les vaches, les moutons, les chèvres... Grâce à la « Terre », des arbres poussent, s'érigent en forêts où l'on attrape du gibier. Il appert que l'arbre soit à la base de la vie des Hommes ici-bas. L'arbre filtre l'air, coupe le vent, produit de l'oxygène par le phénomène de la photosynthèse. Il lutte contre les érosions, joue un rôle prépondérant dans le reboisement, dans le changement climatique. Il conserve la nature. Avec raison, Wangari Maathai,

détentrice du prix Nobel de la paix en 2004, soutient : « Planter des arbres, c'est planter des graines de pain et d'espoir[37] ! »

Bref, le poète, convaincu du bien-fondé des « Paroles d'Homme », de l'impact de la « Fête de la Houe et celle de notre Terre ressuscitée », demeure optimiste dans sa lutte pour la libération de sa « Terre », pour son épanouissement, son développement.

**Lutte pour la libération de la « terre natale »**

Le poème « Hors de moi » porte le sous-titre « poème de la création ». Plusieurs visions le traversent. L'impression qui s'en dégage est nettement celle de la douleur, de la souffrance, endurée par le poète qui vit le martyre. « Les épines des citronniers, l'impossible amour, les rires gangrenés coincés dans les laves éteintes », traduisent justement la « cruelle réalité », l'état d'âme du poète qui est « hors de lui », dépassé par les événements. Aussi, pour vivre une certaine accalmie, implore-t-il le Tout-Puissant d'intervenir, de mettre fin à toutes ces calamités :

**«** *Tu me délivreras du Poème*
*comme du fruit précoce de tes entrailles*
*Lorsqu'aura passé le temps de tornade*
*onction de spermes et de gemme de blessures(…)» (p. 13.)*
Cependant, « Et voici l'aube » apporte une lueur d'espoir :

« *Et voici l'aube !*
*Le temps n'est plus aux confidences*
*de nos cœurs qui se souviennent*
*ni aux lunes vierges*
*que violaient les cris lugubres des rapaces….* » (p. 15.)

Le poème démarre par la préposition « et » suivi du présentatif « voici ! » Ces deux vocables annoncent l'aurore, le commencement du jour. Le point d'exclamation illustre l'émerveillement, l'étonnement du poète qui prend conscience qu'il faut d'ores et déjà se mettre au travail pour continuer l'œuvre de la création. Le poète établit une nette différence entre les activités du jour et de la nuit. La journée, chacun vaque à ses occupations. Finies les intimités vécues

[37] Le programme des Nations unies pour l'environnement (PNUE) recommande qu'on plante au moins un milliard d'arbres dans le monde chaque année.

pendant le clair de la lune : « Les cris lugubres des rapaces, les algues d'amour disparaissent. Tout sombre dans l'oubli. » Commence alors une autre étape où l'attention du poète est en éveil. Son regard se pose sereinement sur les « ruelles et la ville. » Deux lieux qui ne sont pas de tout repos. Les « sanglots étouffés de l'homme noir[38] » doivent céder la place au cri de guerre, à l'action ; l'angoisse doit s'effacer en faveur de la révolte constructive des cœurs qui se vident d'insomnie, d'avortons asphyxiés, de lèvres gercées de lèpre… Bref, le poème « *Et voici l'aube* ! » appelle à la transfiguration de tous les Congolais : un appel à l'action libératrice.

« Chant du tam-tam intérieur » traduit cette joie, ce moment des événements heureux, mais aussi des circonstances critiques. L'on joue le tam-tam lors des deuils, des fêtes, des sorties des jumeaux, des rites de « Nkir[39], » lors de l'arrivée d'un grand chef ou d'une grande personnalité. Ces cérémonies s'accompagnent des chants de Tam-tam. Cet instrument, tout comme le « mfung[40] », le « lokolé », le « xylophone », « le tambour », véhicule et évoque des messages précis. Il annonce de grands événements tels le début d'une guerre : la guerre contre les mentalités de sous-développement et la joie de les bannir, de les anéantir au profit du développement de la « terre natale » :

*« Terre que voici mienne Ô femme défrichée*
*Femme ensemencée ! »* (p. 18.)

La « Terre, la femme défrichée, la femme ensemencée », les « échos des morts, des tam-tams crevés, des voix transpercées d'angoisse », le « chant lourd du tam-tam intérieur », tout cela devient motivation de cet « instant primordial » : la lutte libératrice. Le chant du « tam-tam intérieur » évoque alors ici le « thème de la quête intérieure de soi qui apparaît dans les trois recueils[41] de Mukala Kadima-Nzuji et prend le dessus sur tous les autres. On le

[38] Allusion faite ici au titre significatif et allégorique du célèbre roman de MABANCKOU, A., *Le sanglot de l'homme noir,* Paris, Editions Librairie Arthème Fayard, 2012.

[39] Chez les Yansi de la Province de Bandundu, dans le District du Kwilu surtout, les « Nkir » sont des cérémonies qui exorcisent les esprits maléfiques. L'homme est guéri généralement après avoir été dans la petite maison construite en paille ou en feuille appelée le « lutum. »

[40] Instrument de danse traditionnelle chez les Yansi de Nkara, Territoire de Bulungu, District du Kwilu, Province de Bandundu en RD Congo.

[41] *Les Ressacs, Préludes à la Terre*, *Redire les mots anciens*.

perçoit grâce à l'image récurrente du visage lavé qui suggère la purification, l'élévation spirituelle jusqu'à la hauteur où le poète retrouve sa plénitude et son accomplissement[42]. »

Le poème « Prière païenne » apporte une autre dimension de dénonciation, celle de la classe dirigeante de manière particulière. L'adjectif « païenne » évoque ce qui est impie, infidèle, par opposition à ce qui est sacré, noble. Le poème situe les êtres humains dans un univers naturel : la « Terre. » Cette dernière produit de l'or pur fait malheureusement de contre-vérités, de « pépites de mensonges » dans les « rainures terreuses. » Le poète apostrophe ainsi les caciques, les dinosaures de la vieille politique tyrannique, représentés dans la strophe par les « oiseaux de proie », oiseaux rapaces qui mettent littéralement la volaille, le peuple ici s'entend, mal à l'aise comme le stigmatisent ces vers:

*« Vous*
*oiseaux de proie*
*qui avez violé de vos becs tranchants*
*les basses-cours de mon instinct*
*happé mes poussins d'un jour*
*ces bouts de songes et d'amours*
*que j'accordais dans mes profondeurs essentielles.* » (p. 19.)

Cependant, ébloui par une nature faite de forêts-galeries, de jacinthes d'eau et d'un fleuve majestueux, le poète entre en extase dans une solitude purificatrice, pointe le « soir », moment propice à l'inspiration, moment où, inspiré par les muses, il se jette seul dans la nature plein d'espoir :

« *Ce soir laissez-moi seul*
*m'élancer*
*à l'assaut du vertige*
*des grands espaces (…)*
*puisque mon cœur ce soir*
*n'est plus*
*qu'une amande d'espoir(…) »* (p. 20.)

L'espoir doit se matérialiser en libération totale et globale de la « terre natale ».

[42] MAKOLO MUSWASWA, B., « Du visage de nuit au visage du jour », in *Cahier de résumés. Hommage à Mukala Kadima-Nzuji*, Lubumbashi, 2014, p. 22.

Le poème « Paroles pour la terre » se révèle dans ce sens de transfiguration. Pour marquer la pertinence de cette dernière, le poème s'étend sur cinq pages entières. Ce nombre de pages élevé souligne en effet l'importance accordée au contenu dudit poème qui confère, du reste, son titre à l'ensemble du recueil : *Préludes à la terre* n'est rien d'autre que « Paroles pour la terre ». Le poète personnifie la « Terre ». Il lui accorde les attributs humains. Il s'entretient avec elle au futur simple. Le pronom personnel « nous » représente les hommes, le peuple, ou le poète lui-même. Ce dernier porte sur elle des « lucioles d'éclats de feu » dont la luminosité contraindra la « Terre » de dormir, d'être sereine, de ne pas avoir de soucis. Comme une lampe, le poète dissipe les ténèbres :

« *Tes yeux n'auront plus ni l'insomnie*
*ni la fièvre des temps impaludés*
*où la faim la migraine et la mort*
*tatouaient ton visage (…) » (p. 23.)*

Le poète évoque ensuite un élément cosmogonique annonçant la fin des temps dans une vision mythologisée, « le ciel » :

« *Un ciel apocalyptique*
*éclatera*
*au-dedans de nous-mêmes.*
*Un ciel de foudres*
*un ciel de pluies séminales*
*éclairera notre sang retrouvé. » (p. 23.)*

C'est la fin des tourments. Le poète rompt avec le futur simple. Il emploie soit l'indicatif présent, soit l'imparfait ou encore le subjonctif présent. Le temps présent indique que les actions amoureuses perdurent à travers quelques sites du pays : Inkisi dans le Bas-Congo, Fizi et Watsa à l'Est, Zongo à l'Equateur, Pweto au Sud, etc. :

« *Or que de jeunes filles miabiennes*[43]
*ceignent déjà autour de leurs hanches*
*le pagne bleu de noces*
*et celles-là qui sommeillaient encore*
*ivres de délices de Mikingi,*
*dans les bras sympathiques d'Inkisi,*
*parmi les gris-gris de Tshiofa*
*ou dans les huttes confidentielles de Fizi,*

[43] « Miabiennes » adjectif dérivant de Miabi, nom du village de Mukala Kadima-Nzuji.

*Ou dans l'odeur salée des pêcheurs de Wagenias*
*écartent les pétales de leurs paupières*
*les corolles rouge-kola de leurs bouches*
*et leurs rêves et leurs amours*
*pour goûter la clarté liquide des étoiles.* » (p. 24.)

Le poète émet enfin ces vœux : danser le « mambeta », vivre la fête de Noël, de la bonne année, jouir des épanchements amoureux :

« *Vienne l'instant où danser*
*le mambeta de nos cœurs !*
*Viennent la Noël de sève,*
*le nouvel an de notre sang !*
*Que ruisselle l'amour sous l'aisselle du ciel*
*amour rosée divine que nous recherchions*
*avec nos bouches, avec nos gorges asséchées*
*avec nos mains pétrifiées. » (p. 25.)*

Toute la nature ne peut plus ternir ni contrecarrer ce climat de fête, cette détermination à révolutionner les mentalités. C'est ce que « Amour pluriel » traduit à travers les thèmes de la nature, de la mer, de la lune, de la houle d'hommes, des ressacs[44], des embruns[45], des algues :

*« Ni cette mer en sanglots (…)*
*ni la buée laiteuse (…)*
*ni cette houle d'hommes (…)*
*ni les ressacs à dos de chameaux(…)*
*ni les embruns ni les algues (…)*
*ne pourront déchiffrer où je me regarde en vain l'envers des miroirs.* » (p. 27.)

Aussi, « Usinya », avec le sous-titre « cantique nègre », se veut-il une contemplation, celle de la « terre », devenue la femme aimée. Le poète l'apostrophe, la célèbre. Unsiya représente tout dans la vie du poète. Sans elle, il expire! Unsiya incarne les « yeux » qui contemplent les merveilles du monde. Elle représente la « bouche »

[44] Le retour violent des vagues sur elles-mêmes, après un choc lorsqu'elles ont heurté un obstacle.
[45] Ce sont des poussières des gouttelettes formées par les vagues qui se brisent et sont emportées par le vent.

qui reçoit les baisers amoureux et par où le poète se nourrit. Sans la bouche, pas de vie ! Sans « Unsiya », pas de vie ! Cette Joconde, au sourire énigmatique, est à la fois la « voix » et les « mains. » La « voix » communique, fait passer des messages. Les « mains » palpent les doux corps des fleurs « miabiennes », exécutent les divers travaux qui assurent la survie de l'humanité. Unsiya est omniprésente dans l'esprit du poète. Celui-ci alors vit cette communion intensément. Il l'implore à fendre l'âme pour toujours:

« *Mais dis-moi Unsiya si tes yeux*
*sont deux colombes*
*tournoyant dans ma tête*
*comme ces rêves qui ne me quittent pas (…)*
*Dis-le-moi Unsiya*
*car vois-tu Unsiya*
*tu es les yeux*
*tu es la bouche*
*tu es la voix*
*tu es les mains de l'amour. »* (p. 27.)

Cette communion avec sa terre, avec soi soi-même cherche par ailleurs une communion avec l'extérieur : l'ouverture à l'Autre, au monde.

« Les incantations de la mer » campe ce désir de s'ouvrit dans le Bas-Congo, du côté de Moanda, vers l'Océan Atlantique. Le poème gravite autour des paroles magiques destinées à la mer en vue d'opérer des sortilèges susceptibles de dévoiler, d'appréhender et même de s'approprier les réalités outre-atlantiques:

« *Et j'écoute*
*penché sur l'insomnie vierge des*
*altitudes*
*les cris sauvages de l'océan*
*et les rudes ressacs de mon être.* » (p. 31.)

Finalement, la communion interne, élargie à la communion avec l'extérieur, fait de la « terre natale » un « Chant tellurique pour un cheminement de sève ». La survie, la transfiguration de la « terre natale » en dépend : Il faut fructifier la terre, par des actions constructives, pour qu'il y ait vie, « cheminement de sève »:

*« Longtemps mon peuple*
*nourri au cordon de cette terre*
*surgissant enfin de la matrice*
*des orages rouges*
*des foudres et de sang. (…)*
*J'embouche*
*le mfung du Grand fleuve*
*pour lancer au monde*
*Ta résurrection de l'an neuf. » (p. 35.)*

Dans un élan patriotique, le poète, comme Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal,* s'approprie son peuple, s'identifie à son peuple : « *Longtemps mon peuple* ». Mais une communion fondée sur l'esprit de lutte pour le développement. Il faut donc toujours lutter contre les intempéries, les forces de la nature, les « orages rouges et les foudres ». Le poète se saisit virilement de l'instrument de musique du peuple yans[46], le **«** mfung[47] », pour inviter les gens à la révolution afin de se libérer des forces négatives, celles du sous-développement, et ainsi conquérir le bien-être durable et la paix tant recherchés :

« *Mais paix je veux, je veux le silence*
*- pas celui des sommets*
*où croassent encore des corbeaux ravageurs -*
*mais des profondeurs*
*où dorment*
*du sommeil de midi*
*les Premiers (sic) de mon lignage. » (p. 36.)*

Le poète s'oppose aux violences, aux guerres, aux bruits. Il opte pour le « silence », pour un recueillement propice à l'inspiration. Car, les plus grandes choses se façonnent dans un calme absolu, dans un « sommeil profond des premiers ancêtres » et non dans une ambiance cacophonique où règne un tintamarre indescriptible : « Des sommets où croassent des corbeaux ravageurs ». Le poète émet dès lors trois vœux : « S'imbiber de l'ambiance des fêtes de ses

[46] « Yans » est ici adjectif qualificatif épithète du substantif « peuple » ; comme nom, il s'écrit : « Yansi. »
[47] Le « mfung » est un instrument de musique chez la tribu yans dans la province de Bandundu en RD Congo. Il est joué lors des fêtes et des cérémonies de malheurs.

ancêtres, dominer les ravins de « mangengenge[48] », s'unir intimement à son « Congo » afin qu'un

*« même sang y circule*
*comme la sève*
*dans les racines et les feuilles de l'Arbre. » (p. 36.)*

« L'Arbre » représente ici le pays, la « Terre » de ses aïeux : un tout qui symbolise l'unité. Le poète appelle, de cette manière, ses compatriotes à l'unisson, à la solidarité pour le développer. Cette solidarité découle naturellement du fait de se sentir concerné par le même sort, par la même lutte à mener. Aussi, dans « A bout de crucifiements », le poète évoque-t-il les mauvais traitements, les souffrances, les malheurs, les humiliations, les vicissitudes endurés par son peuple et par lui-même : la source de cette solidarité nécessaire à la victoire commune.

Pour remuer ces mauvais traitements, le poète utilise un langage scatologique, des images abjectes blessant la décence et les règles d'étiquette :

« *Il y eut un temps où des aubes morveu-*
*ses se mouchaient sur nos têtes, où des ciels*
*crispés de colique s'essuyaient le derrière avec*
*nos mains hygiéniques*
*bonnes pour des latrines mal faites. » (p. 37.)*
*[…]*
« *Il y eut un temps où des amygdales de*
*haine crevaient dans nos gorges, où nos yeux*
*transpercés d'insomnie se consumaient au*
*brasier des guerres tribales, où couchés dans*
*l'humus des forêts, la femme enceinte grati-*
*fiait de sa nudité les herbes alentour, la fille*
*vierge accouchait d'un bâtard sur la natte*
*des feuilles mortes et l'homme traqué par*
*l'angoisse agonisait en beuglant les noms de ses fils absents. »(p.37.)*

Cette description macabre produit des effets attendus : la peur, la nausée, la révolte pour conduire au changement : le mouvement de solidarité dans l'action révolutionnaire. Cette dernière est

[48] Allusion faite ici en outre aux lieux montagneux situés dans les parages de l'aéroport de Ndjili où les Kinois vont prier pour avoir du bonheur.

symbolisée par le « salongo[49] », travail collectif pour assainir le milieu.

*« Mais voici que l'aube s'efface, le ciel*
*se rétablit. A bout de crucifiements, au seul*
*cri lancinant de Salongo, nos cœurs ont butiné*
*sur la corolle de l'espoir. » (p. 38.)*

De la solidarité pour la victoire naît la joie, la fête. Le poème « Puisque » démarre ainsi par les sentiments de joie et d'espérance. Ivre, le poète se défoule. « In vino veritas ! » Il ne se retient plus. Son extase atteint le sublime :

« *Buvons au renaître*
*buvons (…)*
*buvons à la vie. »* (p. 39.)

Cette liesse s'explique par l'acquisition des valeurs tant recherchées : le travail, l'entente, l'union, le changement de mentalité, le fait de « penser autrement[50]. »

« *Puisque nos bras se renouent*
*Puisque nos doigts s'entrelacent*
*Puisque les rondes se forment*
*Puisque des villages se repeuplent*
*Puisque des villes se recôtoient*
*Puisque la mort s'en est allée (…)*
*Sous la poussée pachyderme de la Grande Révolution. » (p. 39.)*

La fraternité nationale doit s'étendre à travers tout le pays, du Nord au Sud, de l'Est à l'Ouest, solidarité nationale oblige :

*« Buvons à notre Terre*
*Jusqu'à Zongo*
*Jusqu'à Tchiatchiatchia*
*Jusqu'à Kanteba, jusqu'à Watsa, jusqu'à Banana. » (p. 40.)*

« La joie démentielle », « l'amour transfiguré » …, oui ; le poète jubile ! Mais, tout de suite il se ravise : ne pas oublier que la lutte doit être permanente, le Mal rôde toujours. D'où le poème « Post-scriptum intérieur », avec le sous-titre « poème décanté ».

[49] Cher au dictateur Mobutu avec sa politique de « retroussons les manches », le « salongo » n'est rien d'autre que le travail manuel.
[50] C'est ainsi que Mudimbe V.Y. définit le concept « développement. »

Il clôt le recueil de poèmes. L'adjectif qualificatif « intérieur », épithète de « post-scriptum », apporte une note particulière. Le poète se parle. Il monologue, il susurre avec sa propre conscience ! Le participe passé adjectival « décanté », contenu dans le sous-titre du poème, illustre le caractère exceptionnel d'un poème épuré, mûri, « débarrassé de matières qu'il contiendrait en suspension posées dans la 'lie' de l'esprit du poète ». Celui-ci se donne un temps de réflexion pour mieux se faire comprendre. Puisqu'il s'agit d'un monologue intérieur, le poète s'adresse à « l'autre soi-même » :

« *Ne dites pas que je susurre*
*ne dites pas que je murmure*
*dans les secrets des nuits*
*de douces confidences. » (p. 43.)*

Il rappelle ensuite les diverses brimades que le colon a fait subir aux colonisés : les souffrances physiques, les traumatismes, les blessures psychologiques, les cris, les malheurs, les râles, la fusillade d'un innocent, le viol d'une vierge :

« *Ne dites pas que je crie, que je râle*
*comme ouragan qui se déchaîne*
*comme innocent que l'on fusille*
*comme vierge que l'on viole. » (p. 43.)*

« Post-scriptum intérieur, poème décanté » n'est donc pas un doux chuchotement qui fait plaisir. Il incarne au contraire des blessures multiformes tant morales que physiques vécues douloureusement par le poète le soir de son mariage. Les chuchotements du poète n'endorment pas, ne cajolent pas, ne dorlotent pas. Ils éveillent et bousculent par contre les consciences. Ils choquent. Ils préviennent. Son poème n'est pas un chant « mais grincement d'une porte rouillée que l'inconnu force et referme sur sa misère et son agonie » (p. 44). Il conclut en juxtaposant « le vase serti d'or » importé de l'Occident à la « calebasse africaine ».

**Conclusion**

Bien que la poésie soit personnelle, hermétique , le « genre le plus spontané, le plus instinctif, le plus subjectif, le plus ésotérique, un

terrain dans lequel ne se meut aisément que le poète lui-même[51] », fort des écrits critiques, du dévoilement du poète lui-même et de notre propre background, le sentiment profond qui se dégage du recueil de poèmes *Préludes à la terre* est l'exaltation de la « terre natale », le « sol » où poussent les plantes, l'étendue du territoire occupée par la République Démocratique du Congo avec ses 2.345.410 km2 et ses 70.000.000 d'habitants ; la « terre natale » de tout homme dont l'histoire est douloureuse.

Mukala Kadima-Nzuji est bel et bien le poète de cette « Terre natale » qui l'a vu naître. Ce lien ombilical occupe tout le parcourt du recueil, de « L'avant-poème » au dernier poème « Post-scriptum intérieur, poème décanté ». En effet, le poète place son pays au premier plan. Il illustre l'importance et le rôle de cette « Terre » qui est porteuse de la vie plurielle, totale et globale au bénéfice de sa population : un patrimoine, un trésor à protéger, à fructifier.

Le poète glorifie donc cette « Terre » qui procure la vie à toute l'humanité. Il clame tout haut que s'il existe une cause pour laquelle il est prêt à consacrer son existence et sa vie, c'est bien celle de sa « Terre », son pays. Certes, Mukala Kadima-Nzuji est bel et bien du pays Congo, mais il est aussi de l'Afrique, du monde : d'où la fraternité nationale et internationale qu'il chante. La terre natale acquiert un contenu symbolique et la lutte pour sa libération symbolique également.

Le combat pour le développement que *Préludes à la Terre* prône demeure un précieux bien commun. Il sied de le cultiver coûte que coûte et ainsi contribuer à l'émergence et à l'affermissement de sa « terre natale ». La vision du poète s'universalise dans la mesure où « ce qu'il écrit et publie, s'inscrit dans la perspective du développement intégral de l'Afrique[52] » et même du monde. Développement intégral parce que la littérature mène un combat culturel qui ne peut se séparer du combat politique, économique, éthique et social. Etre poète, pour Kadima-Nzuji, implique donc un engagement de tout son être, un combat pour le progrès de sa « Terre natale ».

---

[51] Yamaina Mandala, *Propos sur la littérature et la culture*, Editions La Grue Couronnée, Kinshasa, s. d, p. 97.

[52] KADIMA-NZUJI, M., « Nouvelles visions pour le Congo et l'Afrique », in « Congo Vision », file:///I:/Interview, ce 3 juillet 2013 20 :37.

**Bibliographie**

CONDE, M., « Kadima-Nzuji Mukala, *Redire les mots anciens* », *Notre Librairie n°63 : La littérature zaïroise,* Janvier-Février, 1982, Pp. 115-117 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Les Ressacs,* Kinshasa, Editions Letres congolaises de l'ONRD, 1969 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Préludes à la terre*, éditions du Mont noir, Kinshasa, 1971 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Sait-Germain-Des-Prés, 1977 ;

**Sites internet**

File : ///1 : interview Congo vision Mukala Kadima Nzuji.html du 3 /7/ 2013, 20: 37.

« http://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Mukala_Kadima_Nzuji et oldid=89647772, 3/7/2013, 20:39.

File: ///1:/Biographie Mukala Kadima Nzuji.evene.html, 3/7/2013, 21 :06.

File: ///1:/ Littérature-Mukala Kadima Nzuji-les écrivains-congolais, 8/7/2013, 19 :32.

Interview de l'auteur dans congovision.com (http : www.congovision.com/interviews/prof_kadima.html.)

## Du visage de nuit au visage du jour. Lecture de l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji

Bertin Makolo Muswaswa
Université de Kinshasa

### Introduction

L'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji comprend quatre recueils de poèmes, dont trois font partie de notre étude. Il s'agit, dans l'ordre chronologique de leur parution, de : *Les Ressacs*[53], *Préludes à la terre*[54] *et Redire les mots anciens*[55].

N'ayant pas eu en main *Rythme sanguin,* le 4 è recueil de poèmes, et ne l'ayant pas lu, nous l'avons écarté du corpus sur lequel porte notre étude : nous n'y ferons même pas la moindre allusion.

Les trois recueils des poèmes de Mukala Kadima-Nzuji susmentionnés paraissent tous au cours de la deuxième République, chacun dans l'une des trois périodes qui caractérisent cette tranche de l'histoire politique de la République démocratique du Congo : *Les Ressacs* en 1969, c'est-à-dire entre 1965 et 1970, période pendant laquelle la rébellion muleliste sera maitrisée. Ce recueil porte les traces des atrocités de cette rébellion*. Prélude à la terre* en 1971, c'est-à-dire au début de la période qui va de 1971 à 1980 et qui verra la mise en œuvre de la politique de l'authenticité, c'est-à-dire de « recours » puis de « retour » aux valeurs ancestrales et de célébration du travail de la terre, le « SALONGO ». *Préludes à la Terre* célèbre subtilement cette politique, l'unité nationale, la renaissance et le développement de la République démocratique du Congo. La création de la collection « Objectif 80 » aux Editions du Mont Noir, n'est pas indifférente à cette préoccupation. *Redire les mots anciens* parait au cours de la dernière période, c'est-à-dire entre 1981 et 1990, période pendant laquelle on découvre les limites du pouvoir dictatorial qui ne peut plus endiguer, étouffer l'aspiration populaire à la liberté et à la démocratie. On y retrouve la même signification du

---

53 KADIMA-NZUJI, M., *Les Ressacs*, Kinshasa, Editions Lettres congolaises de l'O.N.R.D., 1969.

54 KADIMA-NZUJI, M., *Préludes à la terre*

55 KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-Des-Prés, 1977.

rituel par lequel le poète met un point final à son deuxième recueil. A travers le « lavement du visage d'autrefois », ce rituel renvoie aux instants « Kairiques » de la poésie, qui sont ceux de sa création et ceux de sa jouissance.

Présent dans les trois recueils de poèmes, le mot visage n'y apparait pas de la même manière ; aussi a-t-il attiré notre attention. Notre lecture s'articulera autour de trois axes principaux, à savoir : la définition du poème et la disposition esthétique ; du visage de nuit au visage du jour : la transfiguration ; de l'individuel au collectif ou à l'universel. En effet, dans son premier recueil de poèmes, le poète chante :

« Au murmure de ta voix
Les Ressacs debout sur le nombril des algues
ont léché
mon visage
de nuit. »

Et dans le deuxième recueil, plus précisément à la fin du poème intitulé :

« Post-scriptum » et sous-titré : « Poème décanté », le poète affirme :

« Mon poème n'est pas vase serti d'or
mais calebasse récurée ou je lave
a chaque instant
mon visage d'autrefois »

Avant de considérer le lavement du visage par une action extérieure et par une autre personnelle, arrêtons-nous un moment sur la définition imagée que le poète donne du poème.

**La définition du poème et la disposition esthétique**

Le poème, on le sait bien, est un texte qu'un poète a écrit en vers et dont la face phonique et la face sémantique sont artistiquement et inextricablement mêlées. Le poète le représente ici par deux récipients, deux contenants qu'il oppose.

Le premier récipient est valorisé aussi bien par les mains qui l'ont fabriqué, par la nature de la matière utilisée que par le métal jaune, brillant, inaltérable, inoxydable qui s'y trouve incrusté ; tandis que le second est une émanation directe de la nature dont elle reste proche. D'où cette impression de simplicité, d'humilité qui s'en dégage et que

l'on retrouve dans l'adjectif récuré opposé à l'expression serti d'or. Ne faudrait-il pas y avoir une opposition entre les poèmes classiques que l'histoire de la littérature française a consacrés et ceux jaillis d'un cœur primesautier dans une autre culture que la culture française ? Telle qu'elle apparait ici, ne peut-elle pas être considérée comme un marqueur identitaire ?

C'est au niveau de l'usage que la calebasse récurée a de la valeur par rapport au vase serti d'or. Cette valeur rappelle ce que A.P. Michelis[56] appelle la dialectique extérieure en pensant au dialogue qui s'engage entre l'œuvre d'art et le lecteur ou récepteur. Le poète lui-même se trouve ou se met devant son texte dans la même situation que le lecteur. L'usage de la calebasse récurée va donc au-delà des ablutions pour invoquer la jouissance émotive que procure la lecture du poème ou la contemplation de l'œuvre d'art. Cette jouissance est devenue un acte quasi permanent, qui se renouvelle, qui purifie, qui tonifie quand le poète lit ou relit son texte.

C'est ce contact du lecteur avec l'œuvre que Vassilis Vitsaxis appelle la disposition esthétique dans la mesure où, comme un catalyseur, il provoque le phénomène esthétique. Mais quand, au début et à la fin de *Préludes à la terre,* le poète demande que l'on écoute sa poésie comme l'on veut mais qu'on en dise rien, cette interdiction ne rappelle -t- elle pas l'affirmation de Jean Cohen selon laquelle la poésie est d'essence hégémonique ; elle règne seule ou abdique ? On peut penser aussi qu'elle est simplement rhétorique car dans le cas contraire, elle nierait l'acte de la création que le lecteur accomplit, et partant la disposition esthétique. Or c'est cet acte de création que nous lisons dans le lavement du visage. « Chaque œuvre d'art », écrit Paul Valéry à ce propos , « lorsqu'elle est offerte, a le sens que lecteur , le spectateur , lui donnera. Sans doute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de la création ». Venons-en-à présent au visage.

### Du visage de nuit au visage de jour : la transfiguration

Le visage d'autrefois, c'est le « visage de nuit » ; mais lavé, il devient un visage du jour. Nous aurions pu dire un visage de l'aube. Dans *Préludes à la terre*, le poète parle de l'aube ; il en a fait le titre d'un poème : « ET VOICI L'AUBE ».

---

[56] Cité par VASSILIS VITSAXIS, *Le Poétique. Questions d'Esthétique*, Paris, l'Harmattan, 2001, p. 23-29.

L'aube étant la première lueur du soleil levant qui commence à blanchir l'horizon, nous lui avons préféré le jour qui désigne la clarté, la lumière que le soleil répand sur la terre, pour comprendre et expliquer le mouvement qui s'est opéré. Le poète lui-même nous a aidés dans ce choix, car il présente l'aube comme un moment éphémère et le jour comme un moment durable et éclatant :

« Mais voici l'aube s'efface, le ciel se rétablit »

En effet ; entre « mon vissage de nuit » et « mon vissage d'autrefois », lavé, une transformation s'est opérée, mieux une transfiguration. Mais à quoi est-elle due ?

Observons d'abord deux situations dans les deux strophes qui contiennent ces bouts de vers. A la fin du poème intitulé « Océan », le poète avoue :

« Mon poème n'est pas vase serti d'or
mais calebasse récurée ou je lave
à chaque instant
mon visage d'autrefois »

Dans cet extrait, le poète met le lecteur en face d'un tableau surréaliste dans lequel il apparait comme un agent qui bénéficie d'une action salutaire qui le transforme de fond en comble. Cette action ressemble à une marée montante interne dont le déferlement laisse des traces extérieures visibles et bénéfiques. L'origine en est, non pas la conséquence de l'attraction du soleil et de la lune sur la mer, mais le don d'un être cher sur cette portion de mer que contient tout être humain. Le lecteur prend conscience de cet être cher par l'adjectif possessif « ta » et par le bruit léger qui émane de lui.

Dans l'œuvre poétique de M. Kadima-Nzuji, l'être aimé (fille ou femme) est constamment lié à la terre. Dans le cas d'espèce, il symbolise l'amour et la fécondité.

Par contre, dans « Post-scriptum intérieur. (Poème décanté) », le poète apparait comme un agent qui prend volontairement l'initiative de laver son « visage d'autre fois ». il manifeste incontestablement la volonté de s'approprier le destin. Une autre question se pose à ce niveau de la lecture de l'œuvre poétique de M. Kadima-Nzuji : s'agit-il d'un destin individuel ou d'un destin collectif ? Avant d'y répondre, notons que dans l'une de ses meilleures chansons, Fally Ipupa[57] chante un tel renouvèlement de l'être sous l'effet de l'amour. Les

[57] L'artiste-musicien congolais dans sa chanson « Attente ».

propos du bénéficiaire de transformation bénéfique et salutaire méritent d'être repris ici :

« Regarde comment mes cheveux blancs
Commencent à noircir d'eux-mêmes
Depuis que tu as décidé de m'aimer.
Regarde comment les cimetières
S'éloignent de moi
A cause de ton amour. »

**De l'individuel au collectif ou à l'universel**

Pour répondre à la question que nous nous posons, nous allons recourir à quelques noms qui font autorité en la matière. Sur cette question, K. Palamas écrit que les circonstances particulières du poète, humaines elles aussi, revêtent dans le vers la permanence artistique de l'universel[58]. Abondant pratiquement dans le même sens, Papanoutros affirme que « par l'individuel et dans l'individuel, le poète nous révèle ce qui est généralement et profondément humain »[59], même lorsqu' il s'agit d'un domaine aussi strictement personnel que celui de l'amour. En effet, P. Eluard écrit : « parler pour soi quand on est amoureux, c'est parler de tous. »[60]

Il s'avère donc que l'appropriation volontaire du destin par le poète est à la fois un acte individuel et collectif qui fait de lui le Héraut de son peuple. Ya –t-il un lien de cause à effet entre l'action délicate et discrète de l'être aimé sur le poète et l'expression de cette force intérieure qui l'amène à prendre des risques, à braver les dangers pour accomplir sa mission, celle d'annoncer le changement radical intervenu aussi bien dans le corps individuel que dans celui de la société congolaise dans sa globalité ?

L'action du poète dès le début du poème « chant tellurique » nous porte à le croire, tant la relation entre le poète, l'être aimé et le peuple ou le pays est évidente. Ecoutons le poète :

« Longtemps mon peuple nourri au cordon de cette terre surgissant enfin de la matrice des orages rouges de foudres et de sang,

[58] Cité par VASSILIS VITSAXIS, *op. cit.*, p. 50-54.
[59] *Idem.*
[60] *Idem.*

J'étreins la virilité du soleil en le mûrissement de ton corps j'embauche
Le mfung du grand fleuve pour lancer au monde
Ta révolution de l'an neuf. » P.35

Ou encore :

« Car je voudrais saisir les rythmes percutants du Mayumbé apprivoiser les feux roulants de mangengenge
Car je voudrais nouer mon sexe au nombril de mon Congo pour qu'un même sang y circule comme
Dans les racines et les feuilles de l'Arbres. » P.36

Pour arriver à ce niveau d'engagement, un renouvellement du regard, reflet d'un retournement intérieur, s'impose en vue d'engager une action nouvelle. En effet, nous sommes à l'époque où les musiciens congolais chantent le Congo nouveau, l'Afrique nouvelle ainsi que les vertus du travail, et singulièrement le travail de la terre dont dépend le bonheur du Congo nouveau et du Congolais renouvelé. Les pages des sécessions, des rébellions sont tournées malgré les souffrances multiformes, l'odeur du sang des martyrs et des innocents, et les larmes des veuves et des orphelins. Un nouveau jour pointe à l'horizon avec l'espoir que le poète chante avec des accents césairiens décelables aussi dans les extraits de poèmes précédemment cités :

« (…) A bout de crucifiement, au seul
cri lancinant de Salongo, nos cœurs ont butiné
sur la corolle de l'espoir
et nos mains sont propres
pour des tâches
nouvelles »

L'adjectif « nouvelles » est rejeté et constitue un vers à lui tout seul pour mettre en évidence le renouveau. Après les adjectifs possessifs qui font apparaitre un couple, il y a lieu de relever les pronoms personnels qui passent de la première personne du singulier (je) à la premier personne du pluriel (nous).

Qu'il soit de nuit ou du jour, le visage dans l'œuvre poétique de M. Kadima-Nzuji est une belle métonymie à laquelle le poète recourt pour désigner l'être humain tout entier, le Congolais dans son intégralité. Il en est ainsi de toutes les régions du Congo qu'il cite ou énumère pour désigner le Congo dans toute son étendue : Mayumbe, Mangengenge, Zongo, Tchiatchiatchia, Kanleba, Watsa, Banana.

**Conclusion**

Les expressions « visage de nuit » et « visage du jour » ont attiré notre attention pour la transfiguration qu'elles expriment. Aussi nous ont-elles servi de clé pour pénétrer l'œuvre, la comprendre et l'expliquer. Il y a dans cette œuvre, principalement dans *Les Ressacs*, des événements qui ont profondément attristés le poète et ceux qui ont porté sa joie au paroxysme. Les mots et les expressions qui y renvoient constituent deux champs lexicaux qui contrastent. C'est le cas notamment des expressions telles que : gorgé de sang, des millibars d'âmes innocentes couchées sans souffle, terres calcinées, mon peuple aux flancs poignardés, temps brûlés, joues griffées, cases en feu, nos corps défigurés, qui constituent un champ lexical de la violence et de la guerre.

Tandis que l'aube, le sang retrouvé, le pagne bleu de noces, goûter la clarté liquide des étoiles, chants et danses viriles, danser le mambeta de nos cœurs, le noël de sève, le nouvel an de notre sang, l'amour sous l'aisselle du ciel, voix éclaboussées de joie, rires des champs parfumés, scander nos pas, s'enliser dans la profondeur de nous-mêmes… constituent un champ lexical de la paix intérieure et du bonheur.

Ces deux champs lexicaux qui contrastent et qui revoient l'un au visage de nuit et l'autre à celui du jour, peuvent être spécifiés respectivement en champ lexical de la mort et en champ lexical de la vie. L'œuvre poétique de M. Kadima-Nzuji exprime ce passage de la mort à la vie, qu'il soit individuel ou collectif. C'est la vie qu'il chante et qu'il invite le lecteur à choisir comme bien suprême. Sur le plan collectif, cette vie prend la forme de l'amour, de la solidarité, de la fraternité, de la convivialité et de l'unité. Chanter ces valeurs est une

invitation à les intérioriser et à les vivre. Ecoutons encore le poète dans un poème qui rappelle, par son invitation, un personnage d'Aimé Césaire dans *Une Saison au Congo* :

« Buvons au renaitre
Buvons au revivre
Mes amis, buvons à la vie
Jusqu'à sasiété
Jusqu'à la démence
Jusqu'à râler
Jusqu'à mourir.
Puisque nos bras se renouent
Puisque nos doigts s'entrelacent
Puisque des rondes se forment
Puisque des villages se repeuplent
Puisque des villes se recotoient
Puisque la mort s'en est alliée
La gueule muselée
La gueule broyée
Sans la pensée pachyderme

De la grande Révolution »
[…]
Puisque l'orage s'en est allé
Dans le sulfure de nos longs regards
Puisque c'est la joie démentielle
Au bout de notre attente
Puisque c'est l'amour transfiguré
Au bout de notre mort. » P. 39-40

Si dans *Une Saison au Congo* d'Aimé Césaire, le bonimenteur - puisque c'est de lui qu'il s'agit - est un hâbleur, le poète est ici un prophète : il prophétise la cité de demain dans un langage qui lui est propre. Dans *Systole et Diastole*, de Gabriel Sumaili Ngaye-Lussa[61], le poète chante à peu de différence près avec un accent senghorien les mêmes vertus, et il demande au lecteur de mener l'enfant, d'y croire dans une action d'où il ne s'exclut pas.

**Bibliographie**

KADIMA-NZUJI, M., *Les Ressacs*, Kinshasa, Editons Lettres congolaises de l'ONRD, 1969 ;
KADIMA-NZUJI, M., *Préludes à la terre*, Kinshasa, Editions du Mont Noir, 1971 ;
KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-De-Prés, 1977 ;
SUMAILI NGAYE-LUSSA, G., *Systole et diastole*, Kinshasa, Editions Balise, 1981 ;
VASSILIS VITSAXIS, *Le Poétique. Questions d'esthétique*, Paris, l'Harmattan, 2001.

[61] SUMAILI NGAYE-LUSSA, G., *Systole et diastole*, Kinshasa, Editions Balise, 1981.

# L'Elément liquide dans l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji

Dieudonné Moukouamou Mouendo
Université Marien Ngouabi de Brazzaville

## Introduction

L'Elément liquide occupe une place de choix dans le processus de symbolisation chez Mukala Kadima-Nzuji. De même qu'il constitue un langage du corps humain sous la dictée des émotions, il est, dans les écrits littéraires de cet « écrivain […] des deux rives du fleuve Congo »[62], un véritable langage symbolique. Il lui permet de témoigner, implicitement, de la terre, de l'homme et de ce que les deux ont de plus substantiel. D'où l'intention d'y consacrer cette étude intitulée « L'Elément liquide dans l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji ».

Par l'expression « œuvre poétique », nous entendons les écrits littéraires liés à la poésie. Quant à l'énoncé « Elément liquide », il fait, tout de suite, penser à l'eau, l'un des quatre éléments fondamentaux de la matière, définis par Gaston Bachelard[63]. Dans son approche des textes littéraires, ce philosophe de l'imaginaire situe les éléments au fondement de l'imagination chez tout écrivain et « affirme la primauté de l'imagination, fonction fondamentale du psychisme, qui détermine la contemplation et la création … »[64]. Par-delà, Bachelard se donne une véritable « philosophie de l'image littéraire »[65] dont les contours sont à saisir dans le rapport que celle-ci entretient avec les éléments. D'où la formule : « pour forcer le secret d'un vrai poète […] un mot suffit : « dis-moi quel est ton fantôme ? Est-ce le gnome, la

[62] Association réunissant des écrivains du Congo-Brazzaville et de la République démocratique du Congo. Mukala Kadima-Nzuji est membre de cette association en sa qualité de Congolo-Congolais, d'autant plus qu'il a la double nationalité.

[63] Gaston Bachelard a beaucoup théorisé sur l'eau, la terre, l'air et le feu, qu'il présente comme les quatre éléments fondamentaux de la matière. Il s'y appuie pour justifier sa théorie sur « l'imagination matérielle », base de son approche littéraire dite « approche de l'imaginaire » qu'il considère comme le moyen le plus efficace pour saisir l'imaginaire d'un écrivain.

[64] RAVOUX RALLO, E., *Méthodes de la critique littéraire*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002, p. 19.

[65] *Idem.*

salamandre, l'ondine ou la sylphide ? » »[66]. Gnome, salamandre, ondine et sylphide correspondent, en réalité, à la terre, au feu, à l'eau et à l'air. Dans le langage cabalistique, le gnome désigne des génies invisibles habitant dans la terre, la salamandre, un reptile amphibie auquel on attribuait anciennement la faculté de vivre dans le feu, l'ondine, des génies élémentaires habitant les eaux, et la sylphide, des génies élémentaires de l'air.

Dans le cadre de cette étude, l'élément liquide renvoie aussi bien à l'eau qu'à tout corps liquide ou fluide. En effet, dans l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji, eau, rosée, sang, vin, sève, sperme jaillissent, coulent, ondulent, font des flux et reflux, et rythment ainsi de fortes émotions et sentiments dus à un amour tyrannique du poète pour sa terre natale. Ce sont là des éléments qui tiennent lieu de véritable « fil d'Ariane » permettant de suivre le lien entre le poète et la terre natale en sa qualité de source intarissable dont l'humus nourrit l'imagination.

Notre approche se veut symbolique. Elle consiste à traquer, à travers les images de l'élément liquide, les signes de l'attachement du poète à sa terre ; une terre perceptible à travers les êtres, les choses et surtout les éléments de la matière, notamment à travers l'eau. Cet élément, le poète le peint dans toutes ses variantes et connotations, et lui donne la dimension d'un miroir sur lequel s'affichent les traits d'une terre à la fois bien-aimée et préoccupante.

Trois axes constituent la charpente de cette étude : la terre anthropomorphe ; la terre magnifiée et les meurtrissures de la terre au miroir des fluides.

## La terre anthropomorphe

L'évocation de la terre, chez Mukala Kadima-Nzuji, est bien souvent faite de manière imagée. Anthropomorphisée à souhait, sa matérialité se dessine aussi bien à travers les éléments liquides que d'autres indices caractéristiques d'une Afrique ancestrale et luxuriante. C'est dire que le visage de cet élément, somme toute polyvalent et polymorphe, surgit de partout, mais toujours de façon subtile.

Presqu'obsédante, la représentation anthropomorphique de la terre est l'une des images qui marquent particulièrement de leur sceau l'écrit poétique de Mukala Kadima-Nzuji. Elle illustre, dans la

[66] http://fr.wikipedia.orgwiki/imaginaire (23/10/2013)

plupart des cas, une relation d'amour, nouée sur un rapport presque interhumain, entre le poète et sa terre natale devenue amante. A l'instar de Jacques Rabemananjara dans *Antsa*[67], l'évocation de la terre prend, chez le poète, l'allure d'une complainte composée et dédiée spécialement à une amante, ou du moins, à une terre-amante dont on craint obsessionnellement d'être séparé. Ce fait, caractéristique d'un enracinement, n'échappe pas à Bernard Magnier pour qui : « la poésie de Mukala Kadima-Nzuji s'inscrit dans le cœur de la terre … [Le poète] mêle volontiers dans une même fièvre les ardeurs amoureuses et la passion pour la terre et le pays »[68].

Ces ardeurs amoureuses et cette passion pour la terre sont bien perceptibles dans le poème « Terre que voici mienne » où Mukala Kadima-Nzuji perçoit en la terre une femme, une amante :

> « Terre que voici mienne ô femme défrichée
> Femme ensemencée !
> Gorge nubile gonflée de suc
> pour la soif de mes viscères ! »[69].

Dans cet extrait, le substantif « femme » se substitue à « terre » et dessine l'image d'une terre-femme. A travers celle-ci se profile l'homme physiologique, fait de chair (la terre) et de liquides organiques (l'eau), et par analogie, de souffle (l'air), d'énergie motrice (feu). Mukala Kadima-Nzuji dessine ainsi, par le jeu des correspondances, le symbole de la totalité matérielle incarnée par la terre-femme. Ce jeu de correspondance, entre les éléments et l'homme physiologique, auquel se prête le poète est bien explicité par Nadia Julien en ces termes : « …l'Air place le souffle dans la poitrine ; l'Eau est représentée par les liquides organiques, réceptacles d'énergie ; le Feu, énergie vitale, source de chaleur et de motricité, habite la pensée. La terre est la matière corporelle, socle qui soutient et contient les autres éléments »[70].

En outre, les noms « suc » et « soif », cités respectivement dans les troisième et quatrième vers de l'extrait analysé, sont, comme l'image anthropomorphique de la « terre-femme », porteurs de sens. Le suc,

---

[67] RABEMANANJARA, J., *Antsa*, Paris, Présence Africaine, 1961.
[68] http://www.cec-rog.be/index.php? (9/ 10/ 2013)
[69] KADIMA-NZUJI, M. *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-Des-Prés, 1977, p. 31.
[70] NADIA, J., *Dictionnaire des symboles de tous les temps et de tous les pays*, Alleur, Ed. Marabout, 1989, p. 121.

en effet, désigne une liqueur que l'on peut tirer de la viande, des plantes, des légumes, des herbes, des fleurs, etc. De fait, il symbolise non seulement ce que ces objets énumérés peuvent contenir de plus nourrissant, mais aussi et surtout, ce que la terre-femme a de plus vital. La soif, elle, signifie le désir ou l'envie de boire. Elle émet l'idée d'un être pris par le désir de boire et qui, pour étancher sa soif, aspire à cette boisson substantielle qu'est le suc de la terre-femme. Ainsi, l'allusion faite au suc et à la soif montre, d'un côté, l'intérêt vital de cette liqueur, de l'autre, la dépendance du poète vis-à-vis de cette terre-femme en tant que source d'où jaillit la substantielle liqueur évoquée.

Par ailleurs, la « terre-femme » telle qu'elle est peinte par Mukala Kadima-Nzuji est déjà en âge de se marier : c'est une « Gorge nubile …». Mieux, elle est préparée à la procréation (femme défrichée), et est même déjà en gestation (femme ensemencée). Ces expressions métaphoriques corroborent de fait l'idée d'une terre perçue comme une source de vie. Le suc, liqueur dont elle s'avère « gonflée » et qu'elle sécrète, a pour rôle d'apaiser la soif des « viscères » du poète, mais aussi de le maintenir lié à elle, tel un nourrisson attaché au sein de sa nourrice. Il donne à la terre une dimension spirituelle et en fait une entité dispensatrice de vie. Les viscères, en réalité, désignent divers organes renfermés dans les grandes cavités du corps (cœur, poumon, cerveaux, etc.). Leur action est essentielle à l'entretien de la vie. Aussi le suc, qui étanche la soif des viscères, prend-il toute son importance dans l'imaginaire d'un poète dont la soif de la terre natale s'avère inextinguible et permanente.

De façon sous-jacente, deux éléments, presque anodins, donnent, au rapport du poète à terre, la dimension d'une liaison avec une femme de chair et d'os. Le premier, c'est l'adjectif « nubile ». A travers son genre féminin, il image une femme en âge de se marier. Le second, c'est le substantif « gorge ». Il renforce l'idée d'une femme, et va au-delà de la simple évocation en situant le lecteur dans un contexte où il peut entrevoir un rapport intime, sensuel, sinon sexuel entre le poète et cette « terre-femme ». En effet, selon le *Dictionnaire de l'Académie française*, « Gorge signifie quelquefois, le cou et le sein d'une femme ». Cette signification ancre l'expression « gorge nubile gonflée de suc » dans un décor sensuel où s'illustre une partie charnue du corps de la femme et qui nourrit le désir du poète. En outre, gorge signifie, par analogie, le creux, l'entrée, l'ouverture, l'orifice... La « Gorge nubile gonflée de suc » dessine donc également

l'image du corps intime d'une femme ; mais alors, une femme avec laquelle le poète se voit en pleins ébats amoureux. L'anthropomorphisation de la terre ne se limite pas à la représentation d'une terre-femme. La terre épouse également, par moment, des attributs masculins :

> « Cette terre
> avec son sexe caressant le pubis de la mer
> avec son index fouissant la vulve entrouverte
> d'un ailleurs encombré de rires
> et de rêves calcinés
> avec son front inlassablement dressé
> contre l'ordure des bas-fond »[71].

Deux mouvements se dessinent dans cet extrait. Il y a d'un côté le bon présage, de l'autre le mauvais. Le bon présage se profile dans la copulation, symbole d'une volonté d'amour, de procréation et de fusion avec l'autre. Ici, le poète représente la terre (dotée d'un sexe caressant) et la mer (d'un pubis) sous les traits d'un couple, ou du moins, de deux amants en plein acte érotique. Le qualifiant « caressant » et les substantifs « sexe », « pubis » et « vulve » s'inscrivent dans cette perspective de l'érotisme. Dans cette configuration, le poète lègue les attributs masculins à la terre, les féminins à la mer. Ce faisant, Mukala Kadima-Nzuji prend le contre-pied de ceux qui condamnent les éléments à un symbolisme unique et unilatéral. Il rappelle, de fait, un principe essentiel : la polyvalence. Une polyvalence que reconnaît Anne Sauvageot lorsqu'elle écrit :

> « Il est toujours tentant d'accorder au Céleste, comme au Feu, le caractère masculin, tandis qu'à l'Eau et à la terre, le féminin. Mais ce serait oublier qu'un symbolisme quel qu'il soit est toujours polyvalent et polymorphe. En l'occurrence ces symbolismes cosmiques, que désignent les éléments, expriment souvent la dualité initiale des deux principes féminin et masculin, leur nature originelle : l'Androgynat »[72].

[71] Mukala Kadima-Nzuji, *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1977, p. 15.
[72] Anne Sauvageot, *Figures de la publicité figures du monde*, Paris, PUF, 1987, p. 60.

Le mauvais présage, quant à lui, se lit à travers la stérilité même de l'acte de copulation entre la terre et la mer. Contrairement à l'évocation, faite supra, où l'on perçoit une terre-femme dont l'acte d'accouplement aboutit à la gestation et, donc, à un accouchement en perspective, la relation entre terre et mer n'augure ni d'une gestation ni d'un accouchement. La stérilité qui la caractérise est telle qu'on y perçoit une lutte pour la survie dont on ne peut imaginer l'issue. Les énoncés « rêves calcinés » « front inlassablement dressé/ contre l'ordure des bas-fonds » figurent cette lutte qui illustre un refus d'abattement, comme si la terre et la mer, qui dans leur fusion symbolisant la patrie, faisaient de leur accouplement un moyen à la fois de dire non à la mort et de transcender les avatars et la tyrannie du destin. Les rêves, en effet, supposent un inconscient, mais aussi une projection dans l'avenir. Le participe passé « calcinés », qui les qualifie, témoigne aussi bien de leur stérilité que de leur mort ou du moins, de leur réduction en cendre sous le coup du feu, d'autant plus qu'ils sont calcinés. L'expression « front inlassablement dressé/contre l'ordure des bas-fonds » représente la volonté de la terre à survivre aux attaques d'un feu destructeur que le poète nomme de manière détournée par le mot calcinés. Ainsi la copulation de la terre avec la mer symbolise-elle un front contre le feu de la destruction sur lequel il faut peut-être lire la guerre et les « ismes » négateurs auxquels la terre-patrie est constamment confrontée.

**La terre magnifiée**

Au-delà de sa dimension anthropomorphique, l'imagerie de la terre, en générale, de la terre natale, en particulier, est d'une diversité abondante et d'une profondeur remarquable dans le propos de Mukala Kadima-Nzuji. Quand le poète ne fait pas de toute chanson, dédiée à une bien-aimée ou pas, une « chanson/de la Haute Terre/traversée de notre sang »[73], il dit une « Parole pour la terre »[74], mais une parole toujours partagée entre l'espérance et le doute. L'expression « Haute Terre », à travers la majuscule des initiales, personnifie et hisse la terre à un niveau d'élévation surhumain et surnaturel. Le sang qui la traverse connote une entité vivante dont le vaisseau sanguin est alimenté par « notre sang ». L'expression

[73] KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1977, p. 40.
[74] Titre d'un poème du recueil *Redire les mots anciens*.

« Terre traversée de notre sang » traduit donc une relation fusionnelle entre le poète, le peuple et la terre natale. Le nous de l'unisson dont il use à travers le possessif « notre » témoigne d'une communauté d'âme et de destin. A côté d'une terre nommée, traversée de sang, il y a celle perçue à travers « L'Arbre »[75] :

> « J'ai touché l'Arbre
> Quand rayonnait de présence
> Un midi de novembre
> Le long des rues, des broussailles
> Et du même sang mugissant
> Qui remonte par l'aorte
> De ma terre…
> […]
> J'ai touché l'Arbre
> Et mes veines de sa sève
> Se sont gonflées
> […]
> Et l'Arbre était la vie »[76].

A la fois symbole d'enracinement et d'ascension, notamment par sa verticalité, l'arbre est également l'indice de l'existence de l'eau et, donc, de la vie. Tel qu'il est, ici, imagé par Mukala Kadima-Nzuji, l'arbre représente deux réalités : la vie et l'attachement à la terre. La vie se lit, entre autres, dans les expressions « Et l'Arbre était la vie » et « J'ai touché l'Arbre/…/Un midi de novembre ». En fait, toucher l'arbre, dans ce contexte précis, c'est toucher la vie, car l'Arbre, ici, comme dans l'imaginaire de bien de peuples, est le symbole de la vie. Le poète use donc d'une métaphore pour exprimer le fait de venir à la vie, de naître. Les substantifs novembre et midi, qui désignent respectivement un mois et un moment de la journée servent de repères temporels liés à cette venue à la vie sur laquelle transparaît la naissance du poète lui-même. En effet, Mukala Kadima-Nzuji est né le 23 novembre 1947 à Mobaye, en République démocratique du Congo. Etait-ce à midi ? Rien ne permet de l'affirmer. Mais pour le « je » du poème, la naissance se situe à midi.

[75] Titre d'un poème du recueil *Les ressacs*.
[76] KADIMA-NZUJI, M. *Les ressacs*, Kinshasa, Lettres Congolaises, O.N.R.D., 1969, p. 9-10.

L'attachement à la terre, lui, est perceptible grâce à l'action de l'élément liquide ; un élément qui prend une dimension métaphysique et devient l'expression de la fusion du poète avec l'arbre, et par-delà, avec la terre. L'expression « J'ai touché l'Arbre/ Et mes veines de sa sève/ Se sont gonflées » s'inscrit dans cette perspective. Les veines gonflées de sève, donnent au poète les attributs d'un arbre. L'homme se fond donc et se confond avec l'arbre. Au-delà de l'arbre, il se fond et se confond avec la terre. Il est question de fusion entre l'être et l'arbre, de substitution d'attributs : l'Arbre devient être et l'être arbre. Et, dans les deux cas, l'arbre est à la fois vie et manifestation de la vie, une vie qui réside dans sa « sève-sang » et qui en réalité témoigne de la terre. Mais, de quelle terre parle finalement Mukala Kadima-Nzuji ? De celle du Congo ou de celle de l'Afrique ? Plusieurs traces attestent des deux.

Le pays, c'est-à-dire le Congo, est sans doute la figure qui apparaît le plus dans le discours du poète. Il est perceptible à travers « Les incantations de la mer du côté de Moanda »[77]. Il transparaît également dans l'« Océan »[78] ou du moins dans la « femme-océan » qui, vraisemblablement, renvoie encore une fois à la ville de Moanda. Moanda est en fait une ville côtière située dans le Bas-Congo, une province de la République démocratique du Congo. Cette ville est à la fois source de rêves et de nostalgie pour le jeune Mukala Kadima-Nzuji qui, vraisemblablement, découvrait la mer pour la première fois et s'en amourachait pour toujours. C'est peut-être là la raison qui fait qu'en amoureux passionné, Mukala Kadima-Nzuji alterne indistinctement, de manière fantasmatique, entre la terre-femme et la femme-océan, deux figures qui disent la patrie. L'une comme l'autre est dans un rapport d'amour et d'intimité avec le poète. C'est ce qui se dégage dans l'exclamation : « O femme-Océan/Aux yeux joyaux de feu/A la gorge matrice que féconde /ma danse/virile »[79].

Au-delà de l'évocation du pays natal, c'est l'Afrique tout entière que le poète chante. Cette Afrique est visible à travers plusieurs indices et repères culturels et anthropologiques. Dans le poème « Bal de nuit », par exemple, le poète écrit :

---

[77] Titre d'un poème du recueil *Redire les mots anciens*.
[78]Titre d'un poème du recueil *Redire les mots anciens*.
[79] KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-Des-Prés, 1977, p. 20.

« Voici que monte la Princesse lune
sur son trône de nuages
et que s'éveille aux rires de l'Ancêtre
la Terre mouillée de rosée.
[…]
Mais qui dansera…
[…]
au rythme frémissant du Tam-tam !
Qui nous donnera d'accorder nos cœurs
au cœur-même de l'Afrique,
nos souffles au souffle de l'Afrique,
nos chants au dur appel du Tam-tam ! »[80]

Les substantifs Afrique, Tam-tam, lune, Ancêtre et rosée convoquent eux, sur le plan culturel et anthropologique, un espace qui ne peut se limiter au seul Congo. Rosée et lune sont des éléments caractéristiques de l'univers d'enfance du poète, mais aussi celui de tout enfant africain qui vit en contact avec les éléments. En tant que repère culturel et anthropologique, le tam-tam, lui, symbolise l'Afrique même, une Afrique vivante, qui danse, qui chante, qui loue, mais aussi, qui prie, qui implore, qui pleure. La lancinante question, « Mais qui dansera… », s'inscrit dans la double dynamique de l'espérance et de l'anxiété due aux incertitudes liées au lendemain d'une Afrique joyeuse, mais dont les meurtrissures n'échappent pas au poète.

### 3. Les meurtrissures de la terre au miroir des fluides

Les meurtrissures, comme l'évocation de la terre elle-même, s'annoncent de façon détournée dans le discours poétique de Mukala Kadima-Nzuji. Le poème « Gorgée de sang » est celui dont les images en témoignent le plus. Le poète y parle de : « milliers d'âmes innocentes/Couchées inertes sans souffle »[81] sur une terre calcinée. En réalité, les énoncés couchées, inertes et sans souffle constituent une gradation ascendante qui conduit vers l'expression de la mort. Une mort qui se décline d'abord par le fait d'être dans une position allongée (couchées), ensuite par celui de ne pas bouger (inerte),

[80] KADIMA-NZUJI, M., *Les ressacs*, Kinshasa, Lettres Congolaises, O.N.R.D., 1969, p. 24.
[81] Mukala Kadima-Nzuji, *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-Des-Prés, 1977, p. 13.

enfin par le fait de ne pas respirer (sans souffle). La terre calcinée, par contre, informe sur les causes de cette mort vraisemblablement due au feu (calcinée), mais alors un feu qui figure une guerre avec ses projectiles incendiaires qui sèment le malheur et le deuil. C'est ce qui se lit dans les propos du poète lorsque, poursuivant, il s'interroge :

> « Ces soleilles crispés qui roulent éperdument
> sur tes tempes brûlées
> sur tes joues griffées
> seraient-ils des perles de rosée en déroute
> ou des larmes d'enfants sans père ni mère
> seraient-ils bruine ou averse,
> ou goutte de sang qui tremble tremble tremble
> sur nos faces et nos paumes écorchées ? »[82].

Le fait d'user indistinctement des pronoms « tes » (2e et 3e vers) et « nos » (dernier vers) simule deux situations. La première convoque une situation de communication où s'illustre un dialogue entre « tes » interlocuteur et un « je » locuteur sous-entendu, qui serait le poète. Le second montre un désir à la fois de distanciation et de fusion avec l'objet du discours. Ainsi, le pronom « tes » s'inscrit dans la logique de la distanciation, alors que « nos » marque la fusion et l'élan vers une communauté d'âmes et de destin.

Les participes et qualifiants « brûlées », « griffées », « écorchées », l'adverbe « éperdument » et le substantif « déroute » symbolisent la violence. Quant aux énoncés « perles de rosée », « larmes », « bruine », « averse » et « goutte de sang », ils témoignent à la fois des pleurs dus au deuil, au malheur (enfants sans père ni mère), et de l'effusion du sang causée par les violences. Ainsi, sang, larme, rosée, averse, bruine constituent un champ sémantique de la meurtrissure aussi bien de l'homme que de la terre. Meurtrissures, il en est également question dans le poème « Post-scriptum intérieur », où le poète tente de donner une orientation à sa poésie. Et, dans cette orientation, se lit une définition de l'objet même de son discours ; un discours qui se veut aussi bien comme une évocation que comme une dénonciation. Ainsi écrit-il :

[82] Ibid., id.

« Ne dites pas que je crie, que je râle
comme ouragan qui se déchaîne
comme vierge que l'on viole.
Mon poème n'est pas susurrement
mais sang mais sève qui dégoutte
des tempes tatouées du tam-tam
au dernier soir des noces
[…]
Mon poème n'est pas vase serti d'or
mais calebasse récurée où je lave
à chaque instant
mon visage d'autrefois. »[83]

La construction « mon poème n'est pas…../ mais… » s'inscrit dans la perspective de l'annonce d'une poétique. Par la négation totale « ne… pas » et le connecteur « mais », marqueur d'alternative, le poète dit au lecteur ce qu'est sa poésie et ce qu'elle n'est pas. C'est-à-dire une poésie qui se veut une peinture et un discours lucides, et non un cri hystérique. A travers l'image métaphorique « tempes tatouées du tam-tam » se dessinent les traits d'une Afrique anthropomorphe et meurtrie. Le tam-tam étant sa représentation symbolique, les tatouages sur ses tempes représentent des blessures d'où dégouttent sang et sève. Par analogie, le sang renvoie à l'humain, et la sève à l'arbre. Le poète met donc le lecteur devant une peinture représentant un « être-arbre » qui saigne. Et, il s'avère que cet être énigmatique est l'Afrique, une entité à la fois humaine et sylvestre. Les énoncés « crie », « râle », « ouragan », « déchaîne », « viole » et « tempes tatouées » constituent un champ lexical de la violence. Mais, cette violence se trouve atténuée dans l'expression « … calebasse récurée où je lave/à chaque instant/mon visage d'autrefois ». Il s'établit, en effet, une sorte d'équilibre entre, d'un côté, l'ouragan et de l'autre le fait d'être lavé. L'ouragan symbolise l'acharnement d'un élément liquide (analogie d'une nature inclémente) sur l'homme. Etre lavé par contre se veut une expression à la fois de la douceur, de l'attendrissement, de l'apaisement et de la purification (analogie d'une nature clémente). Laver son « visage d'autrefois » renvoie également à une permanente catharsis ou du moins un dépassement d'un passé de malheur.

[83] KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1977, p. 13.

## Conclusion

Notre étude consistait à montrer, d'un côté, le rôle que joue l'élément liquide dans le processus de symbolisation chez Mukala Kadima-Nzuji ; de l'autre, de cerner, à travers la symbolique de cet élément, le lien que le poète entretient avec sa terre natale. Au terme de notre analyse, nous pouvons affirmer sans ambages que l'élément liquide, comme tous les éléments de la matière, nourrit l'imaginaire du poète. Il est l'un des éléments qui fondent sa contemplation et sa création. Au-delà de cette fonction, somme toute générale, il est l'élément-prétexte qui permet à Mukala Kadima-Nzuji de dire la terre, de témoigner de ce que celle-ci a de plus substantiel et de plus préoccupant, tout en lui exprimant, avec ferveur, son amour, son attachement. Et Mukala Kadima-Nzuji montre bien qu'en réalité, ce que la terre peut avoir de plus substantiel, c'est l'eau. Elle est au cœur de la terre ; c'est elle qui fait de celle-ci, une entité soit ingrate soit généreuse et dispensatrice de vie. En somme, le discours de Mukala Kadima-Nzuji sur l'élément liquide demeure de bout en bout un discours métaphorique.

## Bibliographie

KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Paris, Editions Saint-Germain-Des-Prés, 1977 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Les ressacs*, Kinshasa, Lettres Congolaises, O.N.R.D., 1969 ;

NADIA, J., *Dictionnaire des symboles de tous les temps et de tous les pays*, Alleur, Ed. Marabout, 1989 ;

RABEMANANJARA, J., *Antsa*, Paris, Présence Africaine, 1961 ;

RAVOUX RALLO, E., *Méthodes de la critique littéraire*, Paris, Armand Colin/VUEF, 2002 ;

http://www.cec-rog.be/index.php?;

http://fr.wikipedia.orgwiki/imaginaire

## Poésie et écologie. Le rapport à la terre dans *Préludes à la terre* de Mukala Kadima-Nzuji

Emmanuel K. Kayembe
University of Botswana

### Introduction

Comme toute œuvre poétique authentique, *Préludes à la terre* échappe à toute assignation sémantique univoque. Ce florilège est en effet constitué de *plusieurs lignes de fuite*, qui l'ouvrent à une polysémie féconde. Il comporte des stances assez déliées entre elles pour permettre une pluralité isotopique inépuisable. Ce qui suppose l'existence de plusieurs clefs d'entrée, les unes moins significatives que d'autres. Ainsi, même si la poésie est par essence l'espace de célébration par excellence de l'absolu, le lieu d' « un rapport singulier à l'inexprimable »[84], à l'intemporel, on finit toujours par y trouver des indices qui la rattachent à une époque, à des pratiques d'écriture, à des questions scientifiques ou philosophiques datées. C'est que le genre poétique, qui transcende et assume à la fois le réel, peut constituer une « voie de la connaissance »[85]. Et même alors, qu'est-ce qu'un poème comme *Préludes à la terre*, tissé de métaphores parfois opaques, pourrait avoir de commun avec des questions prosaïques, qui occupent le centre des débats écologiques actuels ? La réponse à cette délicate question ne serait-elle pas à chercher à la fois dans une certaine organisation du champ lexical du poème et dans les champs historique et littéraire du Congo-Zaïre des années soixante et soixante-dix ? En effet, la relation à la patrie s'ordonne ici autour d'un ensemble de figures propres à suggérer, dans une certaine mesure, une sémiotique de la gestion environnementale, fondée sur une redéfinition du rapport homme-nature. Et encore, loin d'avoir succombé aux charmes de l'art pour l'art, les premières générations d'écrivains congolais, dont on peut percevoir un écho chez Kadima-Nzuji, ont fini par considérer la poésie comme l'espace rêvé pour le déploiement des stratégies *écologiques* souterraines de reconquête

[84] MAULPOIX, J.-M., « Qu'est-ce que la poésie ou que dire de la poésie », disponible à l'adresse [www.maulpoix.net/definirlapoesie.htm], consulté le 13 février 2014.
[85] MÉRIAUX, S., *Science et poésie : Deux voies de la connaissance*, Paris : L'Harmattan, 2003.

de leur territoire et de leur identité confisqués par plusieurs siècles de colonisation

**Contre une imagerie d'Épinal**

Le poème à l'étude commence par nier l'image coloniale d'une fusion primordiale entre l'homme africain et la nature, cette imagerie d'Épinal d'origine hégélienne qui donnait à voir l'Afrique comme un continent sans histoire, une *nature-monde* repliée sur elle-même. L' « avant-poème », placé à l'orée du recueil, campe bien l'une des thématiques les plus prégnantes du florilège, établit une nette distinction entre « la Terre » (ici la patrie, le Congo), un objet, et le poète, un sujet qui *parle* à cette « Terre ». Bien plus, l'on pourrait considérer les vers suivants comme une image très forte, qui atteste de la naissance d'un sujet congolais, bien distinct de sa « Terre » : « Longtemps mon peuple / nourri au cordon de cette Terre / Surgissant enfin de la matrice / des orages rouges / de foudres et de sang, / j'étreins la virilité du soleil… » (PT, p. 35)[86]. La gestation tellurique indivise prend fin avec l'apparition d'une *conscience*, qui *surgit* au travers de l'épreuve et de la souffrance. C'est parce que l'homme est doté du don de la parole qu'il est différent de l'animal, tout entier immergé dans la nature. Les êtres humains, pour emprunter le mot de Jean-Michel Maulpoix, sont avant tout « des créatures parlantes, taraudées par le désir et le souci »[87].

Ainsi, la Terre prend ici d'abord figure de giron englobant, de matrice génitrice. Elle devient ensuite Mère par le miracle de la parturition. Mais, en même temps, elle bénéficie d'un nouveau statut, celui d'« Épouse ». Au lieu de s'arrêter à un simple rapport de séparation « sujet-objet », le poète va plus loin en rétablissant, par le biais de la *parole*, une relation interactive entre lui-même et son pays. Une prosopopée (la patrie conçue comme une Femme légitime) permet, en effet, d'envisager un dialogue de nature amoureuse entre le poète et sa patrie, une véritable interaction, qui suppose à la fois la préservation et la protection de l'objet d'amour : « Il s'agit ici des Paroles pour la Terre, pour cette Terre que nous avons pétrie des années durant, dans la douleur et le deuil, du sang de nos pères, de

[86] Le titre du recueil à l'étude *Préludes à la Terre* est abrégé en PT tout au long de notre texte.
[87] MAULPOIX J.-M., « Qu'est-ce que la poésie ? », *art. cit*.

l'avorton de tes viscères – ô Femme poignardée aux heures de la délivrance ! – et des larmes de nos yeux trop longtemps écarquillés d'angoisse et de peur, de privations et d'incertitude. Il s'agit des Paroles qui ne mentent pas, qui ne trichent pas… » (PT, p. 9).

Hormis un certain nombre de métaphores qui pourraient signifier des étapes précises de l'histoire du Congo (la vie d'une nation en gestation mise en danger par les divisions politiques, les trahisons, les guerres tribales, les rebellions postindépendance, etc.), l'on pourrait d'ores et déjà insister sur le retournement imaginaire qu'opère ici le poète. En effet, il ne s'agit plus, comme à l'époque coloniale, d'exploiter à fond, sans état d'âme, une terre conçue comme un simple réservoir de ressources naturelles, mais de célébrer les retrouvailles idylliques du paysan et du terreau dont il tire vie et subsistance. On pourrait appliquer au poète ce que Bourdieu a justement remarqué à propos du cultivateur kabyle : «[t]oute la pratique du paysan actualise, sur un autre mode, l'intention objective que révèle le rituel : jamais traitée comme matière première qu'il s'agirait d'exploiter, la terre est l'objet d'un respect mêlé de crainte »[88] (ici mêlé de tendresse et de compassion). Mieux, « elle saura, dit-on, "exiger des comptes" et tirer réparation des mauvais traitements que lui inflige le paysan précipité ou maladroit. Le paysan accompli se "présente" à la terre avec l'attitude qui convient à un homme et devant un homme, c'est-à-dire face à face, dans la disposition de familiarité confiante qui convient envers un parent respecté »[89]. La terre, le pays est ainsi assimilé à un partenaire, engagé avec le poète dans une relation intime, emprunte d'amour et de douceur, loin de « la loi de l'intérêt tout nu et du calcul égoïste »[90].

À proprement parler, le terreau natal n'est pas simplement *cultivé*, ce qui représenterait la violence d'une exploitation, mais plutôt et également *pétri*. C'est le travail du potier sur la terre glaise, travail d'artiste qui cherche à donner forme, à créer un objet esthétique. Mais ce travail lui-même n'est fécond que s'il s'accompagne de l ' « efficacité de la parole qui est à l'origine de toute transformation, de toute génération »[91] dans l'univers spirituel bantu. La terre

[88] BOURDIEU, P., *Le Sens pratique*, Paris : Minuit, 1980, p. 197.
[89] *Ibidem*, p. 197-198.
[90] *Ibidem*, p. 200.
[91] JAHN, J., *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, trad. de Brian de Martinoir, Paris : Seuil, 1961,
p. 154.

devient finalement un partenaire à part entière, qui écoute, qui sent, qui a besoin d'affection, de consolation. Et le poète n'est rien d'autre que ce démiurge qui a hérité de la puissance de *recréer*, par l'acte et la parole. À l'image d'origine coloniale d'un territoire informe, ténébreux, couvert d'épaisses forêts, le poète voudrait substituer la figure lumineuse et humaine d'une amante, d'une confidente[92] :

> Nous nous vêtirons de lucioles
> d'éclats de feu.
> Tes yeux n'auront plus ni l'insomnie
> ni la fièvre des temps impaludés
> où la faim la migraine et la mort
> tatouaient ton visage
> sculptaient ton front
> à coups d'angoisse
> de désespoir
> à coups d'agonie (PT, p. 23).

Prendre soin de la terre natale, c'est la rendre habitable. C'est nier, comme nous l'avons largement démontré ailleurs, un cliché tenace qui faisait du Congo le siège du paludisme et des maladies de toutes sortes, l'empire de la faim et de la mort[93]. Il s'agit là d'une « réconciliation cosmique »[94] avec le pays, qui deviendra désormais le seul objet digne des préoccupations du poète, en rupture avec les thématiques d'amours juvéniles et frivoles ayant caractérisé une étape transitoire du champ littéraire congolais (que l'on se réfère ici à l'« Adieu » qu'adresse le poète aux « chansons de jadis », aux « chansons innocentes bonnes pour des cœurs en bandoulière servant de cible aux archers invisibles ou pour des négresses en mini-jupes prêtes à prostituer leur beauté native » (PT, p. 9). Ainsi, le poète semble en appeler à un art engagé au service de la nation et récuser tout sensualisme et tout romantisme gratuits, où les figures d'Éros ou Cupidon, le petit dieu apparemment innocent qui décoche des flèches empoisonnées d'amour, occuperait une place centrale – il

[92] Pour plus de détails sur cette question, voir KAYEMBE KABEMBA, E., « Intertextualité et visages de l'Afrique : continent noir et mythes telluriques chez J. Minne et D. Kadima-Nzuji », in *French Studies in Southern Africa*, nº 37, 2007, p. 79-80.

[93] KAYEMBE, E. K., « Intertextualité et visages de l'Afrique », *art. cit*., p.78-80.

[94] RIVA, S., *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo*-Kinshasa (trad. Collin Fort), Paris : L'Harmattan, 2006, p. 71-72.

s'agit du genre poétique que Kadima-Nzuji qualifie ailleurs d'« intimiste » et que l'on pourrait opposer à la « poésie de l'événement historique »[95]. Autrement dit, le poète tourne le dos au style bohème de l'art et de la vie et son cortège de rêves et de sensualité. Il met en question les passions vouées à de simples créatures ou les activités destinées à assouvir les désirs communs[96]. Il choisit de s'inscrire dans le droit fil d'une tendance littéraire nationaliste, qui a émergé au Congo-Kinshasa à l'entour de 1960 et qu'a inauguré Antoine-Roger Bolamba dans *Esanzo, Chants pour mon pays* (1955).

L'on remarquera ici avec Silvia Riva[97] la manière dont Bolamba, le premier, a personnifié la « force vitale » émanant du pays qui n'est plus représenté comme une *nature morte*. Aussi parle-t-il des « muscles solaires », des « cuisses de la forêt », du « baiser piquant du piment », des « lèvres lippues du sommeil », du « ventre frénétique du désir ». La nature apparaît à la fois comme objet du désir du poète et sujet doté d'un corps humain qui la rend poreuse à toutes les sollicitations de la passion. En cet endroit, cependant, il s'agissait moins d'actualiser un aspect de la « philosophie bantoue » que de donner, dans une perspective bucolique, un visage humain au pays profond. Comment lutter contre la désaffection des campagnes au profit du nouvel espace urbain ouvert par la colonisation ? Comment arriver à réorienter vers les villages et les valeurs telluriques le

[95] Lire à ce propos NGANDU NKASHAMA, P., « Évolution littéraire en République du Zaïre depuis l'indépendance », Conférence tenue par Kadima-Nzuji Mukala au Centre Culturel Américain, le 26 Avril 1973 », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. 2, 1972-1973 (CELRIA Université Nationale du Zaïre, Lubumbashi), pp. 125-127.

[96] Voir, par exemple, ce passage de *Le Brouillard* (Kinshasa : UEZA, 1972) de David-Césaire Tshiyombo, qui reconduit cette thématique de la bohème et des passions juvéniles sous la forme d'une « Nostalgie » : « Dis-moi [...] / Si dans la nuit dorée / Les filles et les garçons / Jouissent comme jadis / Assis à même le sol / Au bord de la route / Du feu vert de leur jeunesse », cité par MASEGABIO, N. M., *Zaïre Écrit. Anthologie de la poésie zaïroise de langue française*, Tübingen / Kinshasa : Horst Erdmann Verlag / Dombi Diffusion, 1976, p. 148. Que l'on se souvienne également ici des poèmes « non-engagés », de très belle facture d'ailleurs, où domine le thème universel de la tourmente de la passion et du désir, comme *Le Temps des Amants* (1969) de Clémentine Nzuji Madiya, *Feuilles d'Olive* (1972) d'Ivonne Bolumbu Ikole, *Remous des Feuilles* (1972) d'Élisabeth Mweya Tol'Ande, *Fleurs de Cuivre* 1973 d'Alexis Tshimanga Membu, etc. L'on notera l'optique romantique de la plupart de ces florilèges, primées dans le cadre des concours scolaires, florilèges qui, au travers d'un champ sémantique puisant parfois dans la botanique, semblent souligner avant tout le caractère éphémère et fragile des amours de jeunesse.

[97] RIVA (S.), *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, trad. de Collin Fort, Paris : L'Harmattan, 2006.

regard des jeunes gens, désormais prisonniers des plaisirs frivoles et des mirages de la ville ? Comment leur permettre de célébrer à nouveau la « Fête de la Houe et Celle de [leur] Terre ressuscitée »[98](PT, p. 9), leur faire redécouvrir les richesses cachées qui gisent au fond du labeur champêtre et, par ricochet, les réinsérer dans une longue tradition, susceptible de leur procurer un limon identitaire ?

C'est cette relation cosmique au Congo-Kinshasa, patrie, terre à protéger, à défendre, à invoquer comme puissance tutélaire, à aimer, à rentabiliser de manière humaine, voire à épouser symboliquement, dans une ferveur nationaliste, que thématisent également, d'une façon ou d'une autre, des poèmes tels que *Marche, pays des espoirs* (1967) d'Étienne T. Lukumbi, *Réveil dans un nid de flammes* (1969) de Matala M. Tshiakatumba, *Ignames et Piments* d'Alexis Mwamb'a Musas, etc. Comme l'a noté à bon droit Victor-Paulin Bol, « la terre y est toujours plus qu'elle-même : elle est terre, elle est paysage, elle est contact avec la vie immanente des choses, elle est patrie aussi. Et, à l'inverse, on parle de la terre et de la végétation comme d'une femme »[99]. Il faudrait rappeler ici le fait que cette sexualisation de l'environnement trouve son fondement dans l'histoire politique et culturelle même du Congo. En effet, la colonisation avait réussi à persuader l'élite congolaise, c'est-à-dire la caste dite des « Évolués », de la nécessité de rompre totalement avec son espace écologique et culturel originel, c'est-à-dire avec l'arrière-pays et les traditions autochtones, aux fins d'accéder au statut d' « être humain » au sens plein. D'où ce clivage entre les « Évolués » et ceux qui se réclamaient encore des coutumes proprement africaines. « Nous avons, note Paul Lomami-Tshibamba, les indigènes restés attachés aux us et coutumes tribaux, soumis à des chefs de leurs propres institutions et travaillant au maintien de leur communauté » et « ceux issus dans (sic) ces grands centres où la mentalité, sinon l'influence européenne prédomine d'une manière incontestée et incontestable »[100]. En effet, la constitution des fameux « centres extra-coutumiers » n'avait pour but que d' « arracher les Congolais du contact direct avec la

[98] Cf. MWAMB'A MUSAS, A., *Ignames et Piments*, cité par MASEGABIO, N. M., *op. cit.*, p.187, qui considère l'indépendance politique du Congo-Zaïre comme un « temps de résurrection ».

[99] BOL, V.- P., « Introduction », in MASEGABIO, N.M., *op. cit.*, p. 17.

[100] Cité par NGANDU NKASHAMA, P., « *La Voix du Congolais* et la prise de conscience des évolués », in *Lectures Africaines*, Vol. I, Fasc. I, Année 1972-1973, p. 8.

tradition » et de « creuser un fossé entre les masses urbaines et les villageois »[101]. Et ce nouvel état auquel était impérieusement appelé l'indigène signifiait symboliquement un divorce d'avec la Terre, Mère et Épouse en même temps. Aussi le poète voudrait-il redonner de la valeur aux milieux coutumiers en jetant l'anathème sur la ville et sa corruption, ses « catins » et ses « cabarets » et en invitant les jeunes gens à célébrer la beauté du monde rural, loin de « cette ville / en mal d'avortons asphyxiés / dans ces ruelles / aux lèvres gercées / de lèpre de la civilisation » (PT, p. 15).

Exalter la danse traditionnelle comme ferment d'unité nationale et rituel écologique, inviter à renouer avec un élément culturel considéré par l'Église missionnaire comme la marque la plus évidente d'une appartenance sans réserve au Diable[102], père de l'impudicité et de la luxure, ce n'était ni plus ni moins revenir à un aspect important des rites propitiatoires africains de possession du terroir. La danse traditionnelle est ainsi opposée implicitement à la danse désacralisée des cabarets ; elle est apparemment conçue comme « l'expression souveraine de l'art africain ou la seule expression où l'homme, en tant que refus du déterminisme naturel, se veut non plus seulement liberté, mais libération de sa limite[103] » : « Or que de jeunes filles miabiennes / ceignent déjà autour de leurs hanches / le pagne bleu de noces / […] Voici que les jeunes hommes / de Zongo de Watsa de Pweto de Djolu / accordent lokolés et marimbas / à la puissance / de leurs chants / de leurs danses viriles / à féconder tous les saharas » (PT, p. 24-25). En effet, il semble que le poète ait mis en tension deux images de la terre-femme, celle de l'épouse-mère légitime (le Congo-Zaïre), avec laquelle il était urgent de renouer, et celle de la prostituée séduisante (l'Europe), venue d'ailleurs, et dont il fallait se méfier. L'appel aux danses traditionnelles (qui miment la lascivité de l'acte sexuel et qui, en réalité, ne constituent qu'une représentation efficace d'un rapport cosmogonique au pays, conçu sous la forme d'une hiérogamie) doit être ainsi compris comme la surenchère d'une anamnèse culturelle. Il existe donc dans le champ littéraire congolais tout un imaginaire écologique qui rend compte des prises de position d'auteurs vis-à-vis de la relation à la nature ou au pays dans une espèce de reconquête

[101] NGANDU NKASHAMA, P., *art. cit.*, p. 8.
[102] EBOUSSI-BOULAGA, F., *À contretemps. L'Enjeu de Dieu en Afrique*, Paris : Karthala, 1991.
[103] Cité dans *Jiwe*, nº 3, avril 1974 (Université Nationale du Zaïre, Campus de Lubumbashi), couverture.

du *propre* (l'on pourra se référer ici a la prégnance, dans les années 1960-1970, des intitulés à connotation géographique, entre autres, ou aux titres de toutes ces plaquettes de poésie qui recourent à un vocabulaire botanique révélateur : « feuille », « fleur », etc.).

Il ne paraît pas futile de rappeler ce que toute cette thématique de la quête d'une tradition propre, suffisamment développée dans *Préludes à la Terre*, doit à la philosophie de « recours à l'authenticité » qui n'a eu de cesse d'orienter pendant plus d'une décennie la pensée et l'esthétique littéraire congolaise (zaïroise). Il fallait ré-enraciner une jeunesse congolaise urbaine soi-disant dépourvue d'un socle identitaire authentique[104]. Kadima-Nzuji lui-même définissait la « philosophie de "recours à l'authenticité" » en termes d' « extirpation », de « volonté de débarrasser la conscience des Zaïrois du phénomène de l'oppression culturelle inséparable du colonialisme qui, au dire de l'Antillais René Ménil, déterminait dans chaque pays colonisé un refoulement de l'âme nationale »[105]. Quoiqu'il en soit, la pensée de l'authenticité zaïroise (congolaise), c'était aussi et surtout la redécouverte d'un rapport singulier à la nature, une philosophie de l'environnement, qui entendait tirer profit de la *différence écologique* sur l'échiquier international[106]. « D'ailleurs, souligne Mobutu, nous avons un réel avantage par rapport aux pays riches, car il y a des erreurs qu'ils ont commises et que nous pouvons éviter, c'est notamment le cas pour la protection de l'environnement, la pollution des eaux, les concentrations urbaines, le traumatisme des bruits, et tous les énervements dus à la

[104] Cf. par exemple KAMBEMBO, D., « De l'exode rural à l'exode mental (ou de la tribu à la nation : cas de Kinshasa) », in *Synthèses. Revue scientifique des étudiants de l'Université Nationale du Zaïre*, Vol. 3, nº 6, p. 138-142.

[105] KADIMA-NZUJI, M., « Authenticité et "convergence panhumaine" », in *Jiwe*, nº 2, décembre 1973 (Université Nationale du Zaïre, Campus de Lubumbashi), p. 4.

[106] Cette réflexion de BOTOLO, M., (« Le penseur…un luxe pour l'Afrique ? », in *Synthèses. Revue scientifique des étudiants de l'Université Nationale du Zaïre*, nº 1, décembre 1972, p. 28) pourrait constituer le raccourci suggestif d'un ensemble de questions majeures qui se sont posées dans le champ intellectuel congolais des années soixante –dix : « Il est un fait que la science, les techniques recherchées pour elles-mêmes n'ont pas de sens. Elles débouchent sur un vide qui est négation de l'homme, qui est nihilisme. L'homme déshumanisé vit dans un trouble profond, dans la technicité et la bureaucratie où il est foulé aux pieds. (3) L'homme est pris dans son propre piège dans ce développement des techniques qui lui donne la possibilité de "détruire son habitat terrestre, de commettre un suicide au niveau de l'espèce" ».

vie moderne »[107]. Du reste, l'opportunisme d'un tel discours n'est plus à démontrer, dans un pays où l'on avait vite fait de créer un ministère de la « conservation de la nature ». En effet, c'est dans les années 1970 que s'est fait entendre le premier cri d'alarme de la crise environnementale, qui allait contenir les linéaments du fameux principe écologique de « précaution », formulé pour la première fois en Allemagne (le fameux *Vorsorgeprinzip*). En outre, les conclusions éco-climatologiques issues de la « Conférence mondiale sur l'environnement de Stockholm », organisée en 1972 sous l'égide de l'Organisation des Nations Unies, ne pouvaient pas ne pas conforter l'élite zaïroise (congolaise) dans sa recherche d'une identité et d'un projet de développement authentiques. On pourrait en percevoir quelques échos également dans le *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* de Ngal, publié pour la première fois en 1975[108].

Somme toute, il n'est pas interdit de voir dans *Préludes à la Terre* comme une sorte de réfraction poétique de toute cette problématique écologique, née dans les années 1970, et qui ira *crescendo* jusqu'à la publication en 1979 du *Principe Responsabilité* de Hans Jonas. Ce que l'on peut finalement lire entre les lignes du florilège de Kadima-Nzuji, c'est la remise en question d'une éthique anthropocentrique de la nature, susceptible de conduire à une autodestruction de l'humanité. En ce sens, est soulignée comme tache urgente la nécessité d'abandonner un rapport purement technique avec le « monde non-humain », au profit d'une relation plus éthique, c'est-à-dire, en fin de compte, l'obligation de se méfier d'une opposition radicale entre nature et culture. La Terre comme partenaire jouissant d'un certain nombre de droits, à la fois *natura naturata* et *natura naturans*, et duquel l'on ne devrait pas exiger plus qu'il ne faut, voilà la figure abstraite que pourrait révéler l'œuvre à l'étude. Comment saisir la signification profonde de ces vers, par exemple, « Terre que voici mienne ô femme défrichée / femme ensemencée ! / Gorge nubile gonflée de suc / pour la soif de mes

[107] MOBUTU, S. S., « Grand discours historique prononcé le 4 octobre 1973 par le Président Fondateur Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Zabanga devant la XXVIIIe Assemblée des Nations Unies », in *Jiwe*, *op. cit.*, p. 90. Voir également « Message du Président au Parti Frère du Sénégal, 14 février 1971, Ministère de l'Information : République du Zaïre, 1971, p. 13 : « les penseurs les plus conscients des pays technologiquement mieux équipés consacrent leur réflexion à dénoncer les dangers et les méfaits d'une civilisation technologique qui ne laisse plus à l'homme, à l'humain, à l'humanisme la part qui lui revient ».

[108] NGAL, M. a M., *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris : Hatier, 1984, p. 20-21 ; 82 ; 86.

viscères ! » (PT, p. 18), si l'on n'arrive pas à comprendre qu'il s'agit d'une métaphore liée à la pratique des cultures traditionnelles, vivrières, opposées à l'agriculture mécanique, extensive ? En effet, grâce à un procédé d'érotisation qui suggère un contact charnel entre l'homme et la terre, sans médiation technique réelle, puisque la Houe n'est qu'un prolongement symbolique de l'organe mâle, le poète nous ménage la possibilité de percevoir le labour non point comme une peine, mais comme un plaisir. Enfin, la terre, Mère ou Épouse, on l'a vu, dont on n'attend que le strict minimum pour satisfaire ses besoins les plus essentiels, est différente de la terre comme matière à exploiter.

**La limite, le lien et le développement**

Il est temps de montrer clairement ici comment les prises de position du poète sous-entendent avec une clairvoyance admirable, au-delà du débat écologique des années 1970, la pensée actuelle, novatrice de François Ost sur « les grandes étapes de l'évolution du rapport homme / nature du point de vue juridique » (mais également idéologique)[109]. En effet, le poète dégage déjà avant la lettre les « trois types de relation à la nature » à la lumière desquels l'on définit aujourd'hui les « principes de *précaution* et de *développement durable* », à savoir l'holisme, le dualisme et « le lien et la limite définissant le *milieu* »[110]. Essentiellement holistique, la vision coloniale de l'Afrique assimilait celle-ci à une sorte d'œuf, un objet complètement enroulé sur lui-même *ad aeternitatem*, une essence identique dépourvue totalement d'altérité. Le mythe du primitivisme africain, qui justifie la colonisation, prend place à partir de cette idéologie qui considère que le continent noir ignore complètement ce qu'est la subjectivité, la réflexion et la prise de parole individuelles. En outre, la représentation dualiste de l'homme opposé à la nature constituait le moteur même du concept de développement à l'occidentale : se frayer un chemin au travers d'une nature sauvage, transformer en jardins ordonnés des forêts opaques, vaincre les cataractes et les défilés, faire triompher le génie de l'homme par

[109]COUEGNAS, N. & FONTANILLE, J., « Le Parc naturel régional », disponible à l'adresse [www.unilim.fr/Avaleurs_environnement.pdf], consulté le 12 décembre 2012. Lire avec fruit également OST (F.), « La crise écologique : vers un nouveau paradigme ? Contribution d'un juriste à la pensée du lien et de la limite », in *La Crise environnementale*, Paris : INRA Éditions, 1997, p. 39-56.
[110] *Idem.*

l'usage des outils technologiques, dresser des ponts et, au besoin, détourner des cours d'eau, telle est la thématique qui donne sens et figure à l'entreprise coloniale même. La nature est ici l'ennemi à soumettre, à vaincre absolument aux fins d'aménager pour soi-même un espace de bonheur.

Cependant, le poète, qui semble récuser toute cette idéologie coloniale du continent noir, fait surgir une parole individuelle à la faveur des notions de *lien* et de *limite*. La première « remet en cause la séparation fondamentale de la nature, comme objet extérieur à l'homme » et la seconde « récuse la fusion homme-nature »[111]. En effet, *Préludes à la Terre* privilégie l'image d'une interpénétration entre microcosme et macrocosme : l'homme est dans la nature et la nature est dans l'homme, et entre les deux s'établit une relation interactive (l'on sera ici attentif à la manière dont le poète extériorise la nature par une prosopopée généralisée et, en même temps, l'intériorise sous l'aspect de *paysages intérieurs* : « un ciel […] au-dedans de nous-mêmes », « les profondeurs telluriques de nous-mêmes », « la lune de ta voix », « mes vagues, mes transes d'océans », etc., PT, p. 23, 25, 27 & 30). Par là, la terre natale cesse finalement d'être perçue à la fois comme une *nature-monde* ou comme une *nature-sujet* (qui confirmerait l'idée d'une « naturalité de l'homme »), et un environnement, c'est-à-dire une entité radicalement séparée de l'homme, pour devenir un « milieu (par la distinction et l'interaction réunies) »[112]. L'on a donc affaire à une représentation nouvelle, le pays comme *nature-projet*, pour emprunter les termes de Nicolas Couegnas et Jacques Fontanille, mêlant en un même creuset le concept de limite (négation de la fusion) et celui de « lien, négation de la dualité et de la séparation [qui] rend possible le mélange et l'alliance, une sorte d'interdépendance à cultiver »[113]. Et toute définition légitime du « développement durable » ne peut aujourd'hui que prendre en considération cette nouvelle perspective d'une *nature-projet*.

Au total, *Préludes à la Terre* est, à strictement parler, une transposition de l'histoire coloniale et de l'histoire nationale du Congo « dans le cercle de la poétique »[114]. Il met en lumière les notions actuelles de *patrimoine* et de *responsabilité* fonciers. La

---

[111] *Idem.*
[112] *Idem.*
[113] *Idem.*
[114] RICŒUR, P., *Temps et récit*, Tome I : *L'Intrigue et le récit historique*, Paris : Seuil, 1983, p. 289.

première « donne une forme juridique au lien, en ce sens que les valeurs (économiques et symboliques) qu'elle ajoute à la nature sont exactement celles qui nourrissent l'identité du groupe humain »[115]. La seconde renvoie au principe de *précaution*, qui donne à voir la terre comme un bien fragile, qu'il faudrait gérer de manière raisonnable, aux fins de le transmettre à la postérité. La terre comme héritage reçu du passé, des ancêtres, mais qu'il faudrait maintenir au présent, et avec lequel l'on se doit de « pactiser », n'est-ce pas là l'une des représentations écologiques les plus actuelles, mais que l'on a naguère assimilée à l'un des traits fondamentaux des sociétés faussement qualifiées de « primitives » ? L'on s'aperçoit donc également que le florilège de Kadima-Nzuji pourrait déborder le simple contexte national congolais pour s'inscrire dans une revendication plus universelle, celle de la quête écologique d'une antiquité matrifocale de toute l'humanité. L'on sait qu'à partir des années 1960 et 1970, et même au-delà, devant la menace imminente d'un désastre naturel universel, de nombreux artistes et écrivains du monde ont essayé d'explorer des pistes nouvelles de la création, susceptibles de susciter un regain d'intérêt pour les formes telluriques franciscaines du maternel et du féminin, face à une phallocratie conquérante, peu respectueuse des droits de la nature[116].

[115] COUEGNAS (N.) & FONTANILLE (J.), *art. cit*.

[116] FEMAN ORENSTEIN (G.), « Une vision gynécocentrique dans l'art et la littérature féministes et contemporains », in *Études Littéraires*, n° 1[*Le Mythe littéraire et l'histoire*], Vol. 17, avril 1984, p. 143-160.

**Bibliographie**

BOL, V.- P. « Introduction », *Zaïre Écrit*. *Anthologie de la poésie zaïroise de langue*

*Française*, Tübingen / Kinshasa : Horst Erdmann / Dombi Diffusion, 1976, p. 11-17 ;

BOLAMBA, A.-R., *Esanzo*, *Chants pour mon pays*, Paris, Présence Africaine, 1955 ;

BOLUMBU IKOLE, I., *Feuilles d'Olive*, Kinshasa, Mont Noir, 1972 ;

BOTOLO MAGOZA, « Le penseur, un luxe pour l'Afrique », in *Synthèses. Revue scientifique des Étudiants de l'Université Nationale du Zaïre*, 1 (1972), p. 26-30 ;

BOURDIEU, P., *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980 ;

EBOUSSI-BOULAGA, F., *À contre-temps. L'Enjeu de Dieu en Afrique*, Paris, Karthala, 1991 ;

FEMAN OREINSTEIN, G., « Une vision gynécocentrique dans l'art et la littérature féministes et contemporains », in *Études Littéraires* 1.17 (1984), p. 143-160 ;

JANHEINZ, J., *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*, Paris, Seuil, 1961 ;

KADIMA-NZUJI, D., *Préludes à la terre*. Kinshasa, Mont Noir, 1971 ;

KADIMA-NZUJI, M., « Authenticité et "convergence panhumaine" ». *Jiwe* 2 (1973) ;

Université Nationale du Zaïre, Campus de Lubumbashi, 3-4 ;

KAMBEMBO, D., « De l'exode rural à l'exode mental (ou de la tribu à la nation : cas de

Kinshasa) », in *Synthèses*. *Revue scientifique des étudiants de l'Université Nationale du Zaïre*, 3.6, p. 138-142 ;

KAYEMBE KABEMBA, E., « Intertextualité et visages de l'Afrique : Continent noir et

mythes telluriques chez J. Minne et D. Kadima-Nzuji ». *French Studies in Southern Africa*

37, 2007, p. 78-80;

MASEGABIO NZANZU MABELEMADIKO, *Zaïre Écrit. Anthologie de la poésie zaïroise de langue Française*, Tübingen / Kinshasa, Horst Erdmann Verlag / Dombi Diffusion, 1976;

MATALA MUKADI TSHIAKATUMBA, *Réveil dans un nid de flammes*, Paris, Seghers, 1969 ;

MERIAUX, S., *Science et poésie : Deux voies de la connaissance*, Paris, L'Harmattan, 2003 ;

MOBUTU SESE SEKO, « Grand discours historique prononcé le 4 octobre 1973 par le Président Fondateur Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu wa Zabanga devant la XXVIIIe Assemblée des Nations Unies », *Jiwe* 2, 1973, Université Nationale du Zaïre, Campus de Lubumbashi, p. 75-93 ;

MOBUTU SESE SEKO, « Message du Président au Parti Frère du Sénégal, 14 février 1971 », Ministère de l'Information, République du Zaïre, 1971 ;

MWAMB'A MUSAS, A., *Ignames et Piments*. Inédit ;

MWEYA TOL'ANDE, É., *Remous des Feuilles*, Kinshasa, Mont Noir, 1972 ;

NGAL MBWIL A MPAANG, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*. Paris, Hatier, 1984 ;

NGANDU NKASHAMA, P., « La "Voix du Congolais" et la prise de conscience des évolués », in *Lectures Africaines*, 1.1, 1972-1973, p. 4-23 ;

NZUJI MADIYA, C., *Le Temps des Amants*, Kinshasa, 1969 ;

OST, F., « La crise écologique : vers un nouveau paradigme ? Contribution d'un juriste à la pensée du lien et de la limite », in *La Crise environnementale*. Paris, INRA Éditions, 1997, p. 39-56

RICOEUR, P., *Temps et récit*, Tome I *: L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983 ;

RIVA, S., *Nouvelle Histoire de la littérature du Congo-Kinshasa* (trad. Collin Fort). Paris, L'Harmattan, 2006 ;

TSHIMANGA MEMBU, A., *Fleurs de Cuivre*, 1973 ;

TSHINDAYI LUKUMBI, É., *Marche, pays des Espoirs*, Paris, Présence Africaine, 1967 ;

TSHIYOMBO, D.-C., *Le Brouillard*, Kinshasa, UEZA, 1972.

**Ressources électroniques**

COUEGNAS, N. & FONTANILLE, J., « Le Parc naturel régional Périgord-Limousin comme outil de médiation environnementale. Positions idéologiques, formes de collectivité et valeurs rhétoriques dans les discours des PNR », disponible à l'adresse : [www.unilim.fr/Avaleurs_environnement.pdf], consulté le 12 décembre 2012 ;

MAULPOIX, J.-M., « Qu'est-ce que la poésie ou que dire de la poésie ? », disponible à l'adresse [www.maulpoix.net/definirlapoesie.htm], consulté le 13 février 2014.

# Troisème partie

## *Mukala Kadima-Nzuji, romancier de son temps*

## *La Chorale des mouches* ou la stratégie de reconversion littéraire

Charles Djungu-Simba
Université Catholique du Congo et
Université Pédagogique Nationale (Kinshasa)

En 2003, paraît chez Présence Africaine, à Paris, *La Chorale des mouches*, roman de 285 pages que signe le Congolais Mukala Kadima-Nzuji. Si l'auteur n'est alors pas un inconnu dans le monde des lettres africaines, sa réputation, il l'a surtout engrangée dans la production de textes ne relevant pas du genre romanesque. Qu'est-ce qui pourrait expliquer cette reconversion littéraire ? Si reconversion littéraire il y a. Kadima-Nzuji lui-même s'est penché sur la question[117]. J'y reviendrai dans un instant. Je voudrais auparavant signaler que bien avant son prurit romanesque, un autre genre littéraire, le genre dramatique, a longtemps mobilisé son intérêt et sa ferveur génésique, sans que de ceux-ci ne jaillisse aucune œuvre de qualité littéraire satisfaisante pour l'auteur.

Il détruira ainsi *La Case enfumée*, sa première pièce de théâtre, « parce que l'écriture dramatique s'était révélée inapte à l'expression de ce qu'[il] voulai[t] ». Quant à sa seconde pièce, *Katana*, elle ne connaîtra pas, sans doute pour la même raison, le chemin de l'édition, bien qu'elle ait suscité une mise en scène, et que des comédiens l'aient jouée avec, semble-t-il, un franc succès populaire.

Deux raisons majeures, une première externe ou plutôt événementielle – la saison des conférences nationales africaines – et une seconde, technique, - l'écriture romanesque – seraient à l'origine de la reconversion du critique et poète Kadima-Nzuji en romancier[118] :

> Il a donc fallu que se produise en moi un choc pour que je franchisse sans hésitation la ligne rouge qui me séparait du roman. Et ce choc n'était autre que l'échec patent des conférences nationales organisées dans

[117] DJUNGU-SIMBA, C. K., *Le Pouvoir de dire, la force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghien, Les Editions du Pangolin, 2013, p. 21-25.
[118] *Idem*.

> plus d'un pays africain, au début des années quatre-vingt-dix. […] L'écriture romanesque m'est alors apparu comme l'outil le mieux indiqué pour fixer cette étape importante de l'histoire de l'Afrique et traduire les moments d'exaltation patriotique et de déception qu'ont constitués les conférences nationales. C'est dans ces circonstances qu'est né mon roman *La chorale des mouches*.

Chacun est évidemment libre d'accorder ou non du crédit à ces propos d'auteur, d'y déceler ou non ce qui relèverait de ce que Bourdieu qualifie de trajectoire ou de biographie construite. Propos d'auteur que, en ce qui me concerne, je ne confondrai ni confronterai point avec ceux de romancier qui ne voient dans ce qui nous est relaté qu'un savant échafaudage de fiction, d'où cette inscription dans *la périphérie du texte*[119] : « Dans ce livre tout n'est que mensonge ».

Exercice funambulesque donc que celui des lecteurs que nous sommes, d'une part, appelés par le citoyen Mukala Kadima-Nzuji à rechercher la signification de *La Chorale des mouches* dans le vécu et l'histoire de son pays puisqu'ils se confondraient avec les siens, et, d'autre part, convoqués par l'instance narrative (dans le roman) pour scruter, par-delà des ressemblances qui ne seraient que fortuites, la fable elle-même afin d'y retrouver la véritable partition de cette chorale des diptères.

Belles sollicitations dans lesquelles je n'ai pas hésité de mordre avant de réaliser qu'il s'agissait en réalité d'un panneau. J'ai ainsi, tour à tour, proposé deux lectures. La première[120], interrogeant la dimension testimoniale de l'œuvre, a tenté de démontrer que *La Chorale*, selon la formule de Bisanswa, « participe d'un art d'engagement qui instaure le roman en interlocuteur de l'Histoire »[121]. La seconde, annoncée pour ce colloque et dont l'argumentaire est repris dans le cahier des résumés de

---

[119] LANE, P., *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.

[120] DJUNGU-SIMBA, C. K., « Ecrire l'histoire du Congo : le pari des romanciers congolais. Cas de Kadima-Nzuji et Kilanga Musinde », communication au Colloque international *Imaginaire et urgence du social dans le texte francophone*, Québec, 3-5 mai 2012, inédit.

[121] BISANSWA, J. K., *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, p. 192-199.

communications, se voudrait une application sur la microsociété que déploie *La Chorale* de la grille bourdieusienne d'analyse de champs.

Je ne suis pas en train de renier ces miennes lectures. À l'instar d'autres, elles s'efforcent d'être au service d'intelligence d'un texte aux qualités avérées multiples. Qualités multiples qu'on court le risque de ne pas assez remarquer si l'on se contente uniquement du simple exercice de glose.

Je ferai avant tout remarquer le génial travail de fictionnalisation de l'histoire congolaise, mais également de la géographie, de la topographie, travail de fictionnalisation notamment la maestria avec laquelle Kadima-Nzuji recycle les actes de la pièce de théâtre que Mobutu fit jouer au Palais du peuple, entendez les assises de la très souveraine Conférence nationale. Cette stratégie de réutilisation, je la comparerai volontiers, mutatis mutandis, au recyclage par Mongo Beti d'un essai en deux œuvres romanesques, *Rumember Ruben* et *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle* :

> J'ai voulu mettre sous une forme romanesque toutes les idées que j'avais mises sous une forme d'essai, de pamphlet dans *Main Basse sur le Cameroun*. Pourquoi ? Parce qu'en France, il y a une tradition de ne pas saisir tout ce qui est romanesque, tout ce qui est œuvre d'art. Donc, j'ai trouvé là une astuce pour dire sous une forme romanesque ce que j'avais déjà dit et qui n'avait pas été autorisé dans le pamphlet[122].

*La Chorale des mouches* me donne ensuite l'impression d'être une vaste toile sur laquelle scintillent et fourmillent de multiples œuvres qu'évoquent les noms de leurs auteurs, noms qu'égrène inlassablement le narrateur. Cela va de Vilfredo Pareto à Umberto Eco, de Jànos Riesz à Mike Brant, Cabrel, Brel, Aznavour, Papa Wemba, d'Emmanuel Boundzeki Dongala à Countee Cullen, de saint Paul apôtre à Mabika Kalanda, auteur de *Tabalayi*, titre d'une chanson de Tshala Mwana. Pour n'en énumérer que ceux-là. Ces clins d'œil, je les interprète comme un rituel de reconnaissance, un désir dans le chef de l'auteur d'intégrer sa nouvelle production dans un

[122] OMOGHENE BIAKOLO, A., « Entretiens avec Mongo Beti », *Peuples Noirs, Peuples Africains*, n° 20, 1979, p. 105, cité par TCHEUYAP, A., « Violence et discours : Patrice Lumumba selon Raoul Peck », in BAZIE, I. et LUSEBRINK, H. J. (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit Verlag Dr. W. Hopf, 2011, p. 241-257.

réseau de textes qui développent un certain discours sur le monde. Il s'agirait surtout, me semble-t-il, d'une discrète sollicitation à une lecture contrastée, plurielle.

Enfin, le texte s'assume et s'exhibe comme un carrefour de plusieurs écritures. Il y a en effet un tel va-et-vient, un tel entrelacement de genres que la thèse de reconversion devient difficile à soutenir. Kadima-Nzuji n'a-t-il pas trouvé, tout simplement, dans et avec *La Chorale* la forme d'écriture qu'il recherchait tant, celle qui serait la plus apte à exprimer ce qu'il a toujours voulu ? Une écriture totale, hybride, qui ignore les frontières d'écritures. Les exemples d'hybridation générique foisonnent dans *La Chorale,* officiellement étiquetée roman.

La poésie, par exemple, qu'il s'agisse de passages qui s'identifient formellement tels quels comme des extraits de chansons ou la complainte populaire que M'ma Mpofo s'efforce d'habiller de mots glanés au creux de sa douleur (p. 224-225) ou alors, plus nombreuses, de formules enlevées, de mots qui savent transformer une narration ou une description en une invite de jubilation, d'exaltation et de rêves.

L'écriture dramatique est présente dans *La Chorale* : nous la trouvons dans la scène homérique d'altercation entre un commerçant ouest-africain et un habitant de Malandji (Djilanam dans le roman) que rapporte au narrateur Papa Ambroise sous prétexte qu'il « aimait rapporter les événements dont il avait été témoin avec exactitude à la manière d'un procès-verbal (des réflexes acquis à force de travailler avec les missionnaires et les colons), [en] mobilisa[nt] son intelligence et sa mémoire pour […] restituer fidèlement les propos qu'il avait entendus […] en imitant accents et intonations » (p.218-220).

*La Chorale* donne également à Kadima-Nzuji l'opportunité de renouer avec un exercice qu'il affectionne beaucoup : la recension critique de publications susceptibles d'intéresser le public africain et ou africaniste. Nous trouvons, par exemple, une relecture de *Sang d'Afrique* de Guy des Cars (p.201) et *Le Nom de la Rose* d'Umberto Eco.

Que dire, par ailleurs, de l'écriture journalistique ? Le narrateur n'hésite pas de se muer en reporter de la télévision lorsqu'il rend compte de rassemblements populaires organisés par le dictateur Oré-Olé (p.267-276). Le même Samuel-Joseph Tchebwa, après sa révocation de la Banque nationale, troquera sa plume de narrateur pour nous proposer en deux pages (p.282-283) une radioscopie de la

situation socio-économie du Kulâh telle qu'il la brosse dans *Notre Pays*, le bimensuel d'information et d'analyses politiques qu'il a eu à créer. Enfin, dans le but sans doute de donner du crédit à l'un des sujets majeurs qu'exploite *La Chorale*, à savoir la problématique de la mobilité sociale, le narrateur feint de remettre en cause les idées patentées à ce sujet dont la thèse du sociologue et économiste franco-italien Vilfredo Pareto, en improvisant à son tour un discours d'expert en sociologie. Il nous fait ainsi accroire que ce dont il s'agit dans son récit, c'est « le déménagement qui affecte le petit peuple des bas quartiers » de Musoko. En réalité, la thèse de Pareto (à savoir : le processus par lequel des individus circulent entre l'élite et la non-élite, ou celui par quoi une élite est remplacée par une autre) se lit comme une mise en abyme de la *Chorale*, car elle préfigure ce que sera le combat avorté du peuple du Kulâh contre la dictature d'Oré-Olé.

Comme quoi, décidément, dans ce livre, tout n'est que mensonge…

## Bibliographie


BISANSWA, J.K., *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009 ;

DJUNGU-SIMBA, C.K., *Le pouvoir de dire, la force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghien, les Editions du Pangolin, 2013 ;

DJUNGU-SIMBA, C.K., « Ecrire l'histoire du Congo : le pari des romanciers congolais. Cas de Kadima-Nzuji et Kilanga Musinde », communication au colloque international « Imaginaire et urgence du social dans le texte francophone », Québec, 3-5 mai 2012 ;

LANE, P., *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992 ;

OMOGHENE BIAKALO, A., « Entretien avec Mongo Beti », in *Peuples noirs, peuples africains*, n° 20, 1979 ;

TCHEUYAP, A., « Violence et discours : Patrice Lumumba selon Raoul Peck », in BAZIE, I. et LUSENBRINK, H.J. (dir.), *Violences postcoloniales. Représentations littéraires et perceptions médiatiques*, Berlin, Lit Verlag Dr W. Hopf, 2011.

## Mukala Kadima-Nzuji à l'école de Genette et d'Aragon. Une lecture de *La Chorale des mouches*

Nyunda ya Rubango
Creighton University
Omaha, Nebraska, USA

Comme ces assises sont fondamentalement fondées sur un élan d'« hommage », pour enrichir les « témoignages » le lecteur m'accordera de débuter mon propos par une brève évocation de mon lien étroit à Dieudonné Kadima-Nzuji, *alias* Mukala Kadima-Nzuji. Nos rapports personnels et académiques se distribuent en trois temps. D'abord, un premier itinéraire commun au « Mont Amba » de 1968 à 1971. « Dieudonné » est mon aîné d'une promotion au Département de Philologie Romane de l'Université Lovanium, mais suivant la tradition de Lovanium et Louvain, nous partageons un certain nombre de « cours cycliques » de candidature et de licence. Beaux vieux temps, mais aussi période ternie par les souvenirs sombres – ou la double expérience héroïque - du massacre des étudiants du 4 juin 1969 et du séjour des « miliciens » dans la caserne de juin à septembre 1971. Ensuite, nœud de cristallisation de notre vieille amitié, une seconde expérience commune en tant que jeunes Assistants attachés au même Département transféré et fusionné au Campus Universitaire de Lubumbashi (1972-1974). Enfin, nous faisons tous deux partie du premier groupe d'Assistants bénéficiaires d'un séjour d'études doctorales en France en tant que boursiers, à l'apogée de la belle époque mobutienne, du « FAC-Zaïre » (Fonds d'Aide et de Coopération, 1974-1976).

Le palmarès artistique et académique de Kadima-Nzuji (qui m'est fort familier) contient une multitude de titres de gloire mis en exergue par plusieurs contributeurs de ce volume. Ces titres constituent un motif de fierté individuelle et collective, sinon nationale. Personnellement, je les cautionne tous et en épargne ici une énumération détaillée supplémentaire. Néanmoins, deux de ses réalisations majeures auront retenu mon attention particulière. D'une part, par son fascicule bibliographique d'avant-garde sur la littérature du Congo-Zaïre et son essai monumental marquant le prolongement de ses recherches doctorales, Kadima-Nzuji (1973 & 1984) aura balisé le terrain des études d'histoire littéraire du pays.

Qui plus est, il aura fait école à travers les monographies et les répertoires bibliographiques respectifs d'un Alphonse Mbuyamba Kankolongo[123], d'une Silvia Riva[124], d'un Charles Djungu-Simba[125], d'un Georges Ngal[126], d'un Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta[127], pour ne citer qu'un nombre de travaux pilotes. D'autre part, dans l'élan du même génie et de la même foi scientifiques et culturels, par la (co)création et le (co)lancement du Centre CEDILIC et des Éditions Hemar, l'écrivain et universitaire congolais aura doté la région et la Francophonie d'une ressource remarquable pour jeter un pont sur l'étude de la littérature et de la culture des deux Congo.

Après notre itinéraire commun, Kadima-Nzuji a établi sa base à Brazzaville, tout en rapprochant les deux capitales jumelles. J'ai, pour ma part, regagné mon terroir lushois avant d'entreprendre l'expérience transatlantique. Nous appartenons désormais à des catégories distinctes de la « Diaspora congolaise », mais les distances géographiques n'ont pas rongé d'un pied notre profonde amitié. Sur de nombreux plans, nous sommes demeurés en communion spirituelle, affective et même professionnelle et culturelle.

Le fait de participer à un colloque sur Mukala Kadima-Nzuji comportait ainsi, de toute évidence, un multiple pesant d'or pour ma personne. Je partageais avec moult bonheur un forum sur un thème qui fait désormais partie de mes divers intérêts académiques, à savoir la littérature congolaise, la littérature africaine et la littérature mondiale ; mais aussi j'étais comblé de contribuer à un hommage collectif offert à un frère et ami doublé de condisciple et collègue, compagnon de route et/ou de combat très cher[128].

---

123 MBUYAMBA KANKOLONGO, A., *Guide de la littérature zaïroise de langue française*, Kinshasa, Editions Universitaires Africaines, 1993.

124 RIVA, S., *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, l'Harmattan, 2006.

125 DJUNGU-SIMBA, C., *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul-Verlaine-Metz, 2007.

126 NGAL, G., *Littératures congolaises de la RDC (1482-2007)*, Paris, l'Harmattan, 2007.

127 MULONGO KALONDA-BA-MPETA, *De la marginalisation à la naturalisation : un parcours authentique. Dictionnaire de littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, CELTRAM, 2009.

128 Je dis ainsi toute ma gratitude à l'Institution, aux Institutions et aux collègues et amis particuliers qui ont donné à mon rêve et à ma passion la chance de se transformer en réalité. Je salue en même temps leur exploit d'avoir offert aux institutions académiques congolaises, et particulièrement à mon *Alma Mater* et aux lettres congolaises du pays et de la Diaspora les atouts d'affirmer une fois de plus leur rayonnement et dynamisme. Je confesse ma dette particulière aux collègues et

Ma dernière expérience heureuse d'exploration de l'écriture de Kadima-Nzuji était la lecture de l'étude monographique qu'il a consacrée au théâtre congolais, le dernier travail de référence sur ce genre[129]. Il va sans dire que j'ai lu une variété d'écrits littéraires et d'essais de Kadima-Nzuji. Dans le premier genre j'ai trouvé un intérêt et un plaisir énorme à lire son roman, *La Chorale des mouches*[130]. Cette œuvre aura été inscrite, à n'en point douter, en lettres d'or dans l'histoire des littératures congolaise, africaine et francophone. J'ai spontanément songé à en proposer une lecture inspirée de la technique et des réflecteurs littéraires de Gérard Genette et Louis Aragon comme modeste apport personnel à un bel hommage collectif fondé.

**Balisage de Gérard Genette : à la rencontre de Kadima-Nzuji à travers le paratexte de son roman**

Mon approche du roman de Kadima-Nzuji utilise en partie, ou pour une partie, le réflecteur théorique de l'essai classique de Gérard Genette, *Seuils*[131], centré sur l'étude du « *paratexte* ». Le néo-critique français bâtit sa théorie sur le postulat qu'« *il n'existe pas, il n'a jamais existé de texte sans paratexte* »[132] et que cette composante d'une œuvre est capitale dans la mesure où elle est « *ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public* »[133]. En termes simples, il définit le *paratexte* comme le double ensemble des éléments qui entourent un texte et contiennent, par conséquent, des informations susceptibles d'en éclairer l'intelligence. Dans sa pensée, le *paratexte* comprend le *péritexte* (titre, sous-titre, préface, postface, « prière d'insérer » ou « encart », avertissement, épigraphe, dédicace, notes, quatrième de couverture, etc.) et l'*épitexte* (critiques, interview ou entretiens avec l'auteur, correspondance, journaux intimes, etc.).

---

amis Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta, Maurice Amuri Mpala-Lutebele et Fabien Kabeya Mukamba et, à travers eux, au CELTRAM, à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines et à l'entière Université de Lubumbashi.

[129] KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990*, Paris, l'Harmattan, 2012.

[130] KADIMA-NZUJI, M., *La Chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003.

[131] GENETTE, G., *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

[132] *Ibidem*, p. 10.

[133] *Ibidem*, p. 7-8.

Pour la critique attentive aux données paratextuelles, à part le titre qui va susciter des considérations plus étendues, l'œuvre de Mukala Kadima-Nzuji s'ouvre sur trois éléments, à savoir une dédicace, une épigraphe et un « avertissement ».

À la lumière de l'essai de Genette[134], le titre *La Chorale des mouches* est « thématique » en tant que miroir du « contenu » (en l'occurrence partiel) de l'œuvre narrative de l'écrivain congolais. Dans une large mesure, il se prête également à une dimension « littérale »[135]. La Conférence Nationale Souveraine (CNS), c'est un lieu commun, est un moment important de l'histoire congolaise. Le récit se termine symptomatiquement avec l'évocation de cet événement. Ce titre porte ainsi une coloration supplémentaire « historique ».

Dans un témoignage du 15 septembre 2007, rendant compte de son itinéraire littéraire, Kadima-Nzuji[136] confirme que les « Conférences Nationales » africaines et leur échec global est le fait catalyseur, un « choc » qui l'a déterminé à recourir à l'écriture romanesque dans un élan patriotique :

> Il a donc fallu que se produise en moi un choc pour que je franchisse sans hésitation la ligne rouge qui me séparait du roman. Et ce choc n'était autre que l'échec patent des conférences nationales organisées dans plus d'un pays africain au début des années quatre-vingt-dix. Le but de ces Conférences, on s'en souvient, était de tirer l'Afrique de ce bourbier du sous-développement dans lequel elle croupissait, mais elles n'ont pas tenu leurs promesses. En lieu et place du lait et du miel promis souvent à coups de slogans, elles ont apporté un chapelet de guerres civiles et une cohorte d'enfants-soldats, d'orphelins, de femmes violées pour ne retenir que ces quelques cas. L'écriture romanesque m'est alors apparue comme l'outil le mieux indiqué pour fixer cette étape importante de l'histoire de l'Afrique et traduire les

[134] *Ibidem*, p. 85.

[135] Les « titres littéraux », selon Genette ( *Ibidem*, p. 86), « désignent sans détour et sans figure le thème ou l'objet central de l'œuvre (…) au point parfois d'indiquer par avance le dénouement ».

[136] DJUNGU-SIMBA, C., *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghien, Les Editions du Pangolin, 2013, p. 24.

> moments d'exaltation patriotique et de déceptions qu'ont constitués les Conférences nationales. C'est dans ces circonstances qu'est né mon roman *La chorale des mouches*.

Par ailleurs, il y a lieu de décoder un nombre de figures de style dans la (les) connotation(s) de ce titre au sens largement métaphorique. Le groupe nominal « *chorale des mouches* » prête aux couleurs d'un oxymoron doublé d'ironie et d'antiphrase. Une « chorale » produit habituellement une œuvre harmonieuse, symphonique, dans le contexte religieux ou séculaire, alors que la « chorale des mouches » kadima-nzujienne, excellente en cacophonie, en mille et une turpitudes, affiche les traits d'une montagne qui accouche, au mieux, d'une souris, au pire, d'un monstre ou d'un mort-né. Dans tous les cas, elle dégénère, selon le chroniqueur humoriste et satirique Yoka[137], féru de jeux de mots, en « *confusion nationale souveraine* ». L'ironie ou l'antiphrase crie aussi dans le titre de ce roman au regard des tableaux sombres qui composent la mosaïque des réalités congolaises dépeintes par l'auteur. Il n'y a rien de neuf sous le soleil de l'histoire littéraire universelle ; selon son propre témoignage, le père du naturalisme français Émile Zola a ironiquement intitulé son roman le plus sombre *Joie de vivre*. Et, curieusement, le romancier mystique Georges Bernanos a écrit ceci à propos de sa propre œuvre *Joie* : « on y trouve tout sauf de la joie »[138].

Dernière observation à propos du titre du roman de Kadima-Nzuji : les « *Mouches* » de la « *Chorale* » sont de toute évidence les acteurs de la CNS, mais, d'après une autre analyse, la métaphore se prête à une lecture plurielle, impliquant une responsabilité ou culpabilité partagée :

> Mais les « mouches » ne sont pas seulement les délégués de la Conférence nationale citée dans ce livre, ce sont surtout les personnages du roman, pris au piège d'une situation sans issue, confrontés à la décadence, à la confusion morale (la vision qui nous est offerte des sectes et des « groupes de prières » est très significative), à la désillusion, au

[137] YOKA LYE, *Kinshasa : carnets de guerre (Chroniques des années de feu et de sang)*, Kinshasa, Presses Universitaires Africaines, 2005, p. 27.
[138] GENETTE, G., *op. cit.*, p. 87.

> renoncement vis-à-vis des responsabilités gouvernementales et personnelles.[139]

Examinons d'autres éléments du péritexte de cet ouvrage. L'auteur dédie son œuvre à ses deux enfants. Le fait normal ou banal devient emblématique quand la dédicace s'étend « *à tous ceux de leur âge* » et s'assortit d'une prière, d'un vœu qui laissent croire à des sentiments d'humanisme et de patriotisme de la part de l'auteur : « *pour que demain soit autrement* ». D'entrée de jeu, le lecteur est ainsi implicitement averti qu'il va explorer un monde dantesque, qu'il va effectuer un sinistre voyage de descente en enfer au pays du Kulâh, fief d'Oré-Olé-Mobutu ; toutefois, une espérance survit : l'émergence pour les jeunes générations et les générations ultérieures, d'un Kulâh-Congo « autre », c'est-à-dire meilleur.

Une autre entrée péritextuelle qui trahit une motivation profonde de l'auteur et contredit implicitement l'allégation d'«imagination » ou de « pur hasard » affirmée dans l'«Avertissement » est l'épigraphe inspirée d'une valeur ou idée de Jean Starobinski : « *Ne pas rendre son dû à la vérité c'est priver la fiction de son légitime statut* ». L'auteur invite aussi le public à lire le texte comme un témoignage historique, une galerie de tableaux qui proclament la vérité, dénoncent les vicissitudes, horreurs et tragédies d'un pays ou d'un peuple dont l'histoire des « Républiques » successives est constituée d'un cycle de phénomènes infernaux ou qui évoque, entre autres épisodes bibliques, les ères du déluge, de Sodome et Gomorrhe et de l'Har-Maguédôn apocalyptique. Le souci de profession de « *vérité* » confessé dans l'épigraphe inscrit l'œuvre de Kadima-Nzuji dans la catégorie qualifiée dans l'usage anglo-américain de « *novel of ideas* » (roman d'idées).

Tout individu proche et tout lecteur familier de Kadima-Nzuji connaissent son attachement à la Mère Patrie Congo, même s'il aura longtemps fait partie de ce qu'on appelle aujourd'hui, dans un sens connotatif, la « Diaspora congolaise ». L'homme affirme puissamment sa « congolité » notamment dans un témoignage récent qui explique l'esprit de sa sublime quête artistique et académique et la manière dont il assume sa « double mission » :

> L'écriture m'impose de cerner et de dire mon histoire et le vécu qui est le mien. Mon vécu et mon histoire se confondent

[139] RIVA, S., *op. cit.*, p. 317.

avec ceux de mon pays. Je me suis toujours senti comme investi d'une double mission, celle de révéler au monde le Congo dans ce qu'il [a] d'essentiel, sa culture, mais aussi d'illustrer et défendre cette culture. Ma création littéraire, depuis *Les Ressacs* jusqu'à *La Chorale des mouches*, comme mes travaux de recherche, s'inscrit dans cette dynamique : elle a pour thème central le Congo dans son unité et dans sa diversité.

Aujourd'hui, beaucoup d'écrivains se déclarent « écrivains du monde » plutôt que citoyens de tel ou tel pays, de telle ou telle nation parce qu'ils estiment que l'écriture n'a pas de patrie. C'est leur droit le plus légitime. Moi, j'affirme mon identité congolaise et j'en suis fier. C'est ici que se dévoile ma part de responsabilité dans la marche du Congo, en tant qu'écrivain, c'est-à-dire en tant que celui qui a *le pouvoir de dire et de montrer*[140].

Comme le souligne Genette[141], l'«avertissement » de l'auteur est typique des éléments péritextuels qu'on rencontre couramment à l'entrée des œuvres de fiction. La négation de faits et de personnages « réels », historiques n'affirme pas nécessairement ni toujours l'« imagination » ou le « pur hasard » absolus. Il s'agit, le plus souvent, de poncifs juridiques consacrés de « contrat de fiction » que plus d'un artiste utilise pour se protéger simplement en cas de tout éventuel procès de diffamation. Pareils « avertissements » constituent des « formules de confirmations et démentis qu'il convient, bien entendu, de manier avec des pincettes, ou d'absorber *cum grano salis*, puisque dès l'origine la dénégation de 'toute ressemblance' a pour conséquences des 'applications' et de lancer les lecteurs, immanquablement, à leur recherche ».

Il va aussi de soi que tout artiste s'attend tacitement à ce que le public lui reconnaisse un certain talent, sinon un talent certain de créativité, un sens aigu d'imagination, d'invention. Tout en s'inspirant de la réalité ou de l'histoire, et tout en prolongeant le courant réaliste du 19e siècle, plus d'un écrivain ne souhaite pas de confusion de genres ni que dans les yeux de la critique son œuvre entière soit réduite aux dimensions de simple ensemble de pages

[140] DJUNGU-SIMBA, C., *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghien, les Editions du pangolin, 2013, p. 25.
[141] GENETTE, G., *op. cit.*, p. 221.

« historiques ». L'illustre écrivain réaliste russe Alekseï Tolstoï a refusé d'attacher positivement à son chef-d'œuvre *Guerre et Paix* l'étiquette de « roman historique ». Dans le même sens, le génie du réalisme français Honoré de Balzac a adopté une attitude qui prête à quelque confusion, dans la mesure où, d'après Genette[142] qui paraphrase le crédo littéraire de ce dernier, il n'aimait pas définir ses œuvres comme des « romans » et qu'il croyait qu'«*aucun roman n'est historique, car tout roman est historique* ». L'ambition déclarée et réussie de Balzac était d'«écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des mœurs ».

**De Genette à Aragon : Kadima-Nzuji et l'art poétique de « mentir vrai »**

L'élément de péritexte du roman de Kadima-Nzuji le plus significatif – et pour le moins déroutant – est l'«avertissement ». Pour conjurer les méprises, l'auteur souligne qu'il s'agit bien d'un « *roman* », dont les personnages et les événements sont un pur fruit de l'«*imagination* » ou, au cas de ressemblance apparente avec la réalité historique, « *le fait de pur hasard* ». Et Kadima-Nzuji d'enchaîner par un aveu « clair-obscur » qui, selon le point de vue, résout, éclaire, lève la confusion ou, au contraire, l'accentue : son écriture s'est armée d'un concept et d'une technique de Louis Aragon, à savoir « *le menti dans le roman* », pour lui permettre de ciseler une œuvre réaliste ; tant l'écrivain et universitaire congolais croit au pouvoir créateur de cet astuce de « *montrer le réel de l'Afrique dans sa nudité* » (p. 9), l'Afrique, continent perçu par l'auteur d'une note de lecture de l'œuvre de Kadima-Nzuji, comme « une ensorcelante malade »[143]. L'on doit effectivement, il est opportun de le souligner, à cette figure de proue du dadaïsme et du surréalisme français, Louis Aragon (1897-1982), le concept et la pratique du « mentir-vrai ». Au fil des années l'expression « *mentir-vrai* » est devenue une clé de l'art poétique aragonien basé sur le questionnement « *comment dire, en mentant, des choses vraies ?* ».

Un écrit d'une cinquantaine de pages[144], *Le mentir-vrai* figure pour Aragon une manière de manifeste de nouvel « art romanesque ». Un

[142] *Ibidem*, p. 230-231.
[143] DE JONGHE, M., « Requiem pour une terre maudite », in *Indications. La revue des romans*, n° 4, septembre –octobre 2007, p. 31 (numéro spécial consacré au dossier *Yambi ! La littérature congolaise*).
[144] ARAGON, L., *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980, tirage 2002, p. 9-60.

secret de l'art moderne réside, dans cette optique, dans le subtil glissement « de la banalité des choses quotidiennes à l'invention romanesque »[145]. L'auteur examine les « difficultés internes du réalisme » du 19e siècle, avant de préconiser une technique littéraire rénovée dont il livre un échantillon pilote dans cette longue nouvelle. Il croit fermement que « les réalistes de l'avenir devront de plus en plus mentir pour dire vrai »[146].

Le texte original paraît isolément en 1964 ; il donnera son titre au recueil de 28 nouvelles publié en 1970 et 1980 par le même éditeur parisien Gallimard. Mêlant réalité et fiction, cet écrit autobiographique produit au milieu de la soixantaine réunit des souvenirs de la jeunesse de l'auteur. La narration se déploie au mode de la première personne ; l'auteur est dissimulé sous le nom de Pierre.

Le récit abonde en allusions à la vie et au monde étroit d'Aragon. Entre autres faits réels, ce dernier mentionne de manière presque explicite les conditions et le lieu de sa naissance controversée : il est « fils naturel et adultérin », comme le révèlent ses biographes, de Louis Andrieux, franc-maçon issu de la haute bourgeoisie protestante et de Marguerite Toucas(« Marthe qui a un enfant et pas de mari »[147]), jeune fille de la moyenne bourgeoisie catholique. Aragon étant fils adoptif de sa grand-mère maternelle, son œuvre « portera en filigrane la secrète blessure de n'avoir pas été reconnu par son père, de trente ans plus âgé que sa mère » (Wikipedia). C'est ainsi qu'il confesse dans la nouvelle : « Tant pis si l'on me juge mal parce que *je n'aimais pas mon père* »[148] (*sic*).

Entre autres tendres mémoires, le narrateur garde le souvenir de son ami intime d'enfance, Guy, alors âgé de 12 ans et son aîné d'un an, à qui il montre ses premiers vers et avec qui « on parle librement romans et poésie »[149]. « Histoire de démentir le système », une note (due à l'auteur lui-même ou aux éditeurs ?), dévoile l'identité précise de « Guy » : il s'agit du futur écrivain Henry (Millon) de Montherlant (1895-1972)[150]. Le narrateur (Pierre) évoque, par ailleurs, des titres d'écrits réels de l'auteur (Aragon) : *Le Paysan de Paris* (1926, p. 16), *Télémaque* (1922, p. 16) – le titre complet original est *Les Aventures*

[145] *Ibidem*, p. 27.
[146] *Ibidem*, p. 31.
[147] *Ibidem*, p. 43.
[148] *Ibidem*, p. 31.
[149] *Ibidem*, p. 11.
[150] *Ibidem*, p. 13.

*de Télémaque*), *Les Voyageurs de l'impérial* (1942, p. 27), *Le Fou d'Elsa* (p. 30)[151].

Je me livre résolument à l'exercice d'applications, parallélismes, analogies et correspondances tout en étant conscient de ses limites et de ses dangers. L'écriture littéraire et particulièrement le genre « fiction » étant fondamentalement et idéalement conçus comme un fait de créativité et, dans la perspective moderne et/ou postmoderne, plus d'un écrivain reçoit avec peu d'enthousiasme ou d'accord ce jeu de prédilection du lecteur, toutes catégories confondues, qu'il s'agisse du lecteur-monsieur-tout-le-monde, du lecteur professionnel ou amateur de la presse ou même de la critique littéraire consacrée. Même face aux écrivains qui se réclament, comme Kadima-Nzuji, disciples d'Aragon, ou qui, à la manière de Monsieur Jourdain, sacrifient sans le savoir à l'autel du génie français, il n'est pas toujours facile ni même pertinent de démêler les faits de « mentir vrai », tant, en dépit des démentis, d'avertissements et divers éléments péritextuels, « mensonges » et « vérités » ou « réalités » font un.

Je suis avec ferveur ce chemin tout en espérant échapper à la catégorisation des « lecteurs fins qui ne lisent jamais que pour faire des applications ». Ce propos relayé par Genette[152] émane de la préface « *Adolphe* » de la seconde édition d'un classique, préface où l'auteur ajoute : « chercher des allusions dans un roman c'est préférer la tracasserie à la nature et substituer le commérage à l'observation du cœur humain ».

Pour la critique moderne, une question réelle demeure de savoir mesurer la valeur des équations d'« applications » ou de « correspondances ». Capital me semble le questionnement de dénotations et de connotations complexes que charrie tout texte littéraire digne de ce nom. Si les références historiques, sociologiques et culturelles ne constituent pas toujours la clé absolue ni unique d'intelligence ou de déconstruction des textes littéraires, elles n'en sont pas moins des instruments de décodage valides et opératoires, à tout le moins non négligeables en fait d'approche de la littérature

[151] Aragon a immortalisé son amour à travers plusieurs autres recueils poétiques, notamment *Cantique à Elsa* (1942), *Les Yeux d'Elsa* (1942), *Elsa* (1959), et *Il ne m'est Paris qu'Elsa* (1964). La poésie d'Aragon est inspirée, depuis les années 1940, par l'amour qu'il voue à sa femme, Elsa Triolet (1896-1970), elle aussi romancière et nouvelliste, compagne d'origine russe doublée de muse.

[152] GENETTE, G., *op. cit.*, p. 219.

congolaise et africaine, sinon de toute littérature régionale, nationale et universelle.

Tout, dans *La Chorale des mouches*, montre que l'auteur joue habilement sur deux registres : il laisse libre cours à la fiction et même verse, par endroits, dans le merveilleux, en ce qui concerne la trame du récit ; toutefois, la toile de fond, l'univers socio-politique peint, nombre de personnages et faits évoqués constituent une mosaïque de la Première (dans une proportion réduite) et surtout de la Deuxième République mobutienne, de sa genèse à son apogée et à son agonie.

D'entrée de jeu, le romancier « menteur » expose un univers propre aux atrocités et aux absurdités du « Nouveau Régime » de Mobutu, *alias* Oré-Olé : le tableau infernal des cachots de la Sûreté (p. 11) ; le phénomène ubuesque mystérieux de crimes justifié par le trafic d'organes et de corps, négoce satanique associé au fétichisme, au maraboutisme pour le gain, la croissance et la conservation du pouvoir politique et financier (en l'occurrence, les victimes sont des jeunes filles retrouvées, « *trois ou quatre jours plus tard, dans un fourré ou dans un caniveau, les têtes coupées, les tétons sectionnés, les organes génitaux prélevés* » (p. 16).

L'épopée macabre mobutienne se poursuit par l'évocation tacite de certaines mesures prétendument « *nationalistes* », « *révolutionnaires* » au pays du Kulâh, mais qui cachent mal des velléités de vols et de totalitarisme étatiques en vue de la constitution d'une clientèle (au sens romain du terme) oligarchique qui accumule pouvoirs et avoirs, d'erreurs économiques successives qui ont pour noms, textuellement, « *zaïrianisation* » (p. 109 & 110) au profit d'« *acquéreurs* » (p. 91), « *radicalisation* » (p. 110), voire – discours politique fallacieux – « *indemnisation* » et « *rétrocession* » (p. 112). L'auteur satirique démystifie également la politique ou l'idéologie d'« *authenticité* »[153] adoptée par mimétisme par le « *Guide Éclairé* » Oré-Olé « *au retour d'un long voyage en Asie* », régissant désormais, entre autres pratiques, la mode vestimentaire. Ici, se réfugiant derrière les allégations de « *Radio Trottoir* », l'auteur pousse le sarcasme au point de révéler que « *le décret présidentiel*

[153] Sans prétendre faire œuvre d'histoire ni de lexicologie politique du Congo-Zaïre, sans inventorier le champ sémio-lexical complet du Pouvoir et de Radio-Trottoir, l'auteur omet, ici, de mentionner le slogan brandi par les chantres du Régime en mal de jeux de mots à la suite de la remise en cause de cette philosophie, le slogan que le « Timonier » préconisait, en fait, non le « *retour* » intégral, mais le « *recours* » sélectif, judicieux à l'Authenticité africaine.

*allait jusqu'à ôter à celle-ci* [femme zaïroise contrainte indistinctement] *le droit de porter culotte et soutien-gorge* » (p. 76).

Il est de notoriété publique que les surnoms mobutiens de « *Guide Éclairé (et Éclairant)* » et surtout de « *Timonier* » tirent leurs racines du modèle chinois de Mao. Toutefois, un essayiste lie les noms et concepts de « *Guide* » et de « *Parti-État* » au nazisme du « *Führer* » Hitler[154]. Une étude approfondie des noms, surnoms et images de Mobutu, demeure à élaborer. Elle relèverait les contrastes entre le mythe et la diabolisation de l'homme politique congolais-zaïrois. Elle opposerait images positives, idéalisantes et images négatives, diabolisantes. En voici, à titre d'échantillon, des illustrations saillantes. Au début de sa *saga*, Mobutu est « *L'Homme Seul* » aux yeux d'un panégyriste belge[155]. À l'apogée de son règne, il est vénéré comme « *NkoyiMobali* » (Léopard Mâle), « *Président-Fondateur* (du MPR) »[156], « *Père (de la Nation)* », « *Tata* (Père) *Mobutu* », « *Papa Maréchal* », « *Guide Éclairé (et Éclairant)* », « *Timonier* » « *Fils de Mama Yemo* », « *Homme de Kamanyola* » (héros d'une bataille contre les rebelles mulelistes dans la plaine de Ruzizi, au Sud-Kivu, en 1964), « *Elombe* (Brave/Héros) *Mobutu /Sese*», etc. Une de ses meilleures épopées, lui attribuant des mérites purement légendaires (comme le fait d'avoir tué, dès sa prime jeunesse, un léopard) est une bande dessinée due à trois Européens[157]. Quand Mobutu perd l'admiration et le soutien des étudiants de Lovanium, de « *Grand Frère* » et « *Grand Léopard* », il est discrédité comme « *Grand Chacal* ». À partir de la « Transition démocratique » et de son déclin progressif, l'usage populaire l'appelle « *Noé* » (replié sur son bateau), « *Banquier de Kamanyola* »* (du nom de son bateau d'où partent des tonnes de billets pour entretenir la « *mouvance* » et acheter l'Opposition), « *Aigle de Kawele* » (replié sur son terroir, Kawele étant un des palais de sa terre natale ; ou dirigeant acquis désormais au libéralisme politique, qui transforme le MPR de « *Parti-État* » en parti de fait « *privé* » et partant transcende les différences et rivalités nationales en se mettant « *au-dessus de la mêlée* »), « *Fauve de*

---

154 KAMBILA-KANKWENDE, *Congo, la solution lumubiste pour sortir définitivement du mobutisme*, Ivry-sur-Seine, Editions Nouvelles du Sud, 1998, p. 72.

155 MONHEIM, F., *Mobutu, l'homme seul*, Bruxelles, Editions Actuelles, 1962.

156Mobutu est diabolisé par un jeu de mots populaire, pour vilipender la promiscuité et la lascivité propres à sa personne et à son entourage, comme « *Président-Fécondateur* ».

157 SAINT-MICHEL, S., BOUTMAN, A. et FAGES, D., *Il était une fois … Mobutu*, Bruxelles, Editions Casterman, 1977.

*Kawele* »*, « *Fauve Suprême* »*, « *Génie de Kawele* »*, « *Génie de Gbadolite* »*, « *Maréchal Kif-Kif de Kawele* »*, « *Prostaté* »* / « *Prostate* » (à partir du moment où le public sait qu'il souffre de ce cancer), « *Papa Bonheur* »* (nom de la vedette américaine BillCosby dans la version française de la série de ses comédies, nom prêté par analogie au Président du Congo-Brazzaville Denis Sassou Ngwessou) ou « *Papa Malheur* »* (comme source de toute la misère zaïroise), « *Kabutu* » (par jeu de mots, du ciluba, au Kasaï, nom signifiant 'Chaos' / 'Désordre'[158], « péril, déluge, dévastation »[159], « *Ntalumanga* » (du mashi au Sud-Kivu, nom signifiant 'Ogre'), « *Fwifwi* » (au Katanga, nom signifiant 'Hibou'), etc.[160]

Sont également ciblés le culte de la personnalité assumé notamment par la Télévision Nationale prolixe en fait de reportages et de mots pour encenser le Prince ainsi que par les « *groupes d'animation* », sans oublier la masse des « clients » qui égrènent, entre autres slogans soporifiques, « *la complicité entre le peuple et son premier magistrat* » (p. 202). Le « menteur-vrai » de la chronique congolaise-zaïroise fait également allusion, entre autres faits réels de la vie politique de Mobutu et faits saillants de l'histoire congolaise, à des figures charismatiques, héros et martyrs de l'histoire nationale qui constituent un défi qui jonche la carrière politique de Mobutu-Oré-Olé. Il serait question, notamment, d'abord de « *Ya Kass* », le véritable « *père de la Nation* » (p. 18) (il s'agirait vraisemblablement ici de Joseph Kasa-Vubu, premier président destitué en novembre 1965 par un coup d'État militaire, un des pères de l'indépendance congolaise, réputé pour son intégrité et sa simplicité, disparu dans l'oubli, le silence et le quasi dénuement dans son Mayombe natal en 1969). Il s'agit aussi de « *N'Tary M'Fumu, premier ministre du Kulâh, qu'Oré-Olé lui-même avait jeté en prison, exécuté sans procès, puis élevé, au cours d'un* rassemblement populaire *de son* parti unique*, au rang de* héros national » (p. 156)»[161]. Il s'agit, enfin, à la veille, au

[158] EKAMBO DUASENGE NDUNDU, *Radio-Trottoir, une alternative de communication en Afrique contemporaine. Questions de communication*, Louvain-la-Neuve, Cabay Libraire-Editeur, 1985.

[159] KAYEMBE, Y.F. et N'TUMBA MUTOMBO WA MUJANGI, L.P., *Promesses politiques et mémoire collective. Stratégie de domination mobutiste et misères du peuple zaïrois*, Saint-Géry, Pistes Africaines, 1996.

[160] Quelques éléments de ces illustrations marqués d'astérisque sont issus du corpus d'un ouvrage de Camille Sesep N'Sial (2009).

[161] L'emphase typographique m'appartient dans cet énoncé caractéristique de la terminologie politique de l'ère mobutienne qui inaugure sa vraie-fausse épopée nationaliste par la proclamation de Patrice Lumumba comme « héros national ».

moment et au lendemain de la « *Transition* », de « *Moïse* » (un des surnoms de l'émule charismatique Étienne Tshisekedi wa Mulumba), « *celui-là même qui se fut proclamé l'Envoyé de Dieu pour sauver le peuple kulâhien de la dérive* » qui« *n'avait qu'un mot à la bouche : le changement* » (p. 228)[162].

D'autres échos du « mentir-vrai » du roman de Kadima-Nzuji sont, par exemple, nombre de parodies explicites qui privilégient l'image de Mobutu-Oré-Olé : telle l'immortalisation du nom de la mère du dictateur zaïrois, voire sa béatification ou sanctification à travers le changement de nom de la principale installation médicale populaire de la capitale (« *L'Hôpital général fut rebaptisé centre hospitalier Sainte-Emma* » (p. 31, cryptogramme évident de *l'Hôpital Mama Yemo*) ; tel également le rêve, à l'apogée du régime du *Fuhrer*ou *Duce* autoproclamé « *Maréchal* », d'un règne à vie (p. 17) ; tel le propos en relief du discours du 24 avril 1990 (date mentionnée comme telle dans le récit) qui annonce le début de la « *transition démocratique* »

---

Recommandable est, entre autres études lumumbistes, la lecture des publications collectives de HALEN, P. et RIESZ, J. (dir.), *Littérature du Congo-Zaïre, Matatu*, n° 13-14, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995 ; JEWSIEWICKI, B. (dir.), *A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*, New York, The Museum of African Art, 1999 ; OMASOMBO TSHONDA, J. et VERHAEGEN, B., *Patrice Lumumba. Jeunesse et apprentissage politique (1925-1956)*, Tervuren, Institut Africain/CEDAF et Paris, l'Harmattan, 1998. Dans mes contributions respectives aux deux premiers collectifs, j'ai analysé certaines tendances de l'épopée ou du mythe lumumbiste qu'il ne serait pas vain de considérer (Rubango 1997 & 1999). Le cinéaste et activiste haïtien (« Congolais d'adoption ») Raoul Peck a consacré deux films (*Lumumba : la mort du prophète*, 1992 et *Lumumba*, 2000) documentaires sur la vie et le martyre de l'homme politique congolais.

[162] Dans les lettres congolaises-zaïroises, l'épopée du leader légendaire de l'Opposition Tshisekedi (au départ, anti-mobutiste, par la suite et jusqu'à ce jour, anti-kabiliste) est tissée d'une variété de noms/surnoms dithyrambiques : *LiderMaximo*, *Sphinx de Limete, Moïse, Tshitshi/Ya-Tshitshi, Tshikas, « L'Irréductible, (…), le Camarade, le Premier, le Vertébré, celui qui disait avoir l'effectivité du pouvoir, la lékalité, le Combattant* » (Lire MBU MPUTU, N., *Ville morte*, Kinshasa, Médiaspaul, 1999). Surnoms qui contrastent avec les étiquettes stéréotypées et diabolisantes que lui prêtent ses antagonistes (tels le surnom de « *Aradjical* », altération luba de « *Radical* », qui réfère à la fois à sa tendance ethnique, linguistique et politique ; tels également les surnoms inspirés de la symbolique animale de « *Crapaud* » (finalement impuissant devant l'antagoniste « *Aigle* »), « *Kivube* », *i.e.* « *Tétard* », surnom péjoratif qui germe à la faveur ou à l'apogée du discours katangais de style Kyungu et Nguz marqué par le triomphalisme et l'exclusivisme régionaux et ethniques).

et de la « *libéralisation politique* » : « *excusez mon émotion* » (p.274)[163].

Une des parties de son roman où Kadima-Nzuji imite, dans une large mesure, sinon par excellence, l'écriture ou technique originale, aragonienne de « mentir-vrai » est l'épisode du séjour du narrateur à Tisibi. Ici, deux faits ou séquences de l'histoire nationale et régionale et de la vie personnelle de l'auteur ont retenu mon attention. D'une part, le récit évoque sommairement une vieille rébellion qui a marqué les premières années de l'indépendance du pays. Bien que le terme ne soit pas énoncé de manière explicite, il s'agit ouvertement, dans cette évocation, du Mulelisme, mouvement né au Kwango-Kwilu et qui s'est étendu à l'Est, au Nord et au centre, au point de gangrener environ deux tiers du territoire national (lire Verhaegen[164]) ; l'auteur l'a vécu durant la période de sa scolarisation au futur Bandundu. Le cœur de l'épisode est la nouvelle insurrection des « *Hommes-Singes* » de la Forêt de Mutundu menée contre le régime d'Oré-Olé. D'autre part, la quête du narrateur à Tisibi lui a servi de prétexte ou offert les artifices de ruminer ses propres souvenirs d'adolescence, en tant qu'ancien élève du Collège Saint-Ignace de Loyola de Kiniati, établissement jésuite de réputation régionale et nationale depuis l'époque coloniale[165].

Parmi les griefs tacites de l'auteur à l'endroit du Mobutisme/Oré-olélisme en particulier et de la classe dirigeante congolaise-zaïroise en général figurent l'engagement des femmes conditionné par le sexe (p. 80), le trafic d'influence et les orgies à l'exemple de l'inceste entre le Maître des Services de Sécurité Mao et sa nièce Chancelvie et le droit inaliénable de cuissage (p. 168). Toutefois, l'oubli ou l'exclusion des minorités telles que les Pygmées (p. 107), les déviations et abus des « Églises de réveil » prolifiques (p. 127) et la prétendue condescendance et incompétence de la Diaspora congolaise sont autant de couleurs ou écueils de la vie publique congolaise et des

---

[163] Essuyant pathétiquement ses larmes, pour déclarer la mort apparemment suicidaire du Parti-État, dans son discours historique du 24 avril 1990, « l'Aigle de Kawele » avait exactement dit, propos entré dans l'usage populaire : « *Comprenez mon émotion* ».

[164] VERHAEGEN, B., *Rébellions au Congo*, tomes 1 & 2, Bruxelles, CRISP et Kinshasa, IRES & INEP, 1966 et 1969.

[165] La mère et une sœur aînée de l'auteur témoignent du repli d'une partie de la famille à Kikwit au lendemain de la sécession du Sud-Kasaï ; l'action des parents restés basés à Mbujimayi vise à assurer la scolarisation des enfants moyennant notamment leur admission dans des internats de la ville et de la région environnante (Faïk-Nzuji : 2005 :191 & 198).

motifs de la réputation sombre nationale durant, à la fin, voire après le régime de Mobutu. La tendance religieuse vicieuse est notamment représentée par la *MISPOKU (Mission Prophétique de Kulâh)* qui pousse le mensonge et l'opportunisme de ses adeptes au point de les dévoyer au nom de « *l'hygiène de Dieu* » (p. 127). La nouvelle religiosité intempestivement reçue se lit également dans les noms des bars, bistrots et restaurants populaires. Motif d'un nouveau sarcasme rendu par des noms tels que « *Restaurant-Bar Dieu voit tout, Restaurant Le Bon Samaritain, Bar l'Œil du Seigneur, Café Gina la Sainte, Café Le Sauveur, Bistrot la Bonne Nouvelle* » (p. 48)[166]. L'auteur fustige même à l'heure du Kabilisme la nouvelle pratique du « *supplice du collier* » (la victime est consumée dans l'étau d'un pneu), pratique qui, en plus de sa cruauté animale, s'applique parfois à des innocents au nom d'une vindicte populaire nourrie par la haine régionale, ethnique et politique (p. 231).

Le narrateur est un observateur ou caricaturiste attentif de la culture populaire congolaise et surtout kinoise qui atteste l'influence omniprésente et omnisciente de la « *Radio Trottoir* » (*passim*, p. 16,18,76,77), voix et conscience populaires dont il souligne une des fonctions essentielles, à savoir « *éventrer les secrets d'État* (…) *et d'alcôve* » (p. 77). « *Radio Trottoir* » est un phénomène on ne peut plus important dans la vie politique et sociale congolaise en tant que réseau de langage ou fait de communication complexe qui « se superpose lui-même aux ambiguïtés des discours politiques pour les amplifier, et surtout, pour en démontrer les aspects excessifs »[167] ; en tant que « haut lieu de l'amalgame », « medium polyfonctionnel », « voix plurielle, anonyme et indéterminée » qui « donne des informations, surtout celles qui sont du domaine secret et qui paraissent bien gênantes pour le pouvoir »[168]. Distincte et/ou davantage que la simple rumeur publique, elle se dote d'un discours dont le « *contenu est toujours véridique* » et l'«*expression toujours authentique* ».Antidote, pendant et/ou contrepoids de la

[166] Un recueil de nouvelles illustre les tendances vicieuses des nouvelles « Églises de réveil », phénomène tentaculaire qui se développe dans tous les milieux urbains (KATUMBWE BIN MUTINDI, J., *Le Pasteur*, Lubumbashi, Presses Universitaires de Lubumbashi, 2004).

[167] NGANDU NKASHAMA, P., « De l'image au mot : les procédés de lexicalisation dans et par la radio-trottoir », in *Méta : Journal des traducteurs*, vol. XXXII, n° 3, p. 285.

[168] KALONJI ZEZEZE, T., « Eléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* de Henri Lopès », in *Peuples noirs, peuples africains*, n° 37, 1984, p. 30-54.

« *Kawelevision* » (la Télévision Nationale au service de l'«Aigle de Kawele », *i. e.* Mobutu), elle est le dépositaire suprême, sinon unique de la vérité relative au combat de l'opposition[169]. Au service alternatif du Pouvoir qui tient à contrôler son espace, de l'Opposition et du Peuple muselés qui se défoulent ou expriment leur opinion ou leur âme, « une alternative de communication en Afrique contemporaine », selon le mot d'un analyste[170], ses thèmes de prédilection sont : le « caché », le « sacré », le « tabou », le fétichisme », la prévarication, le discours démagogique et la perfidie globale des politiciens, l'ingérence étrangère, etc.[171]. Force irréductible qui défie le Pouvoir et opère en harmonie avec les stratagèmes complexes du « *Parlement Debout* », elle tourne en dérision les mensonges et mystifications des « *politichiens* » (toutes catégories confondues) et de la « *Radio Télévision Nationale Chikwangue* ». Lanterne magique incontournable d'un « empire du silence » et férue de jeux de mots, elle aide le peuple meurtri à « savoir ce qui ne se dit pas dans les médias »[172]. Mécanisme omnipotent et omniscient, *Radio Trottoir* révèle au quotidien « nos palabres du pouvoir, les rendez-vous manqués pour la paix, la surenchère des princes de la guerre », tout en construisant et « déconstruisant » des « codes de langage »[173]. Sur un ton d'humour, Kadima-Nzuji signale également les écarts ou stéréotypes linguistiques d'une société où tout individu est appelé « *Chef* » (comme qui dirait « *Monsieur* »-connais-pas !) et toute personne décédée est élevée au rang de « *illustre disparu* » (p. 199). C'est encore le conteur habile à la fois en mal d'ingrédients narratifs, d'humour, de réalisme et d'évocation de la culture traditionnelle qui insère dans le récit, met dans la bouche de certains de ses personnages des mots ou exclamations qui font revivre un terroir cher, en l'occurrence luba-kasaï : « *Ékélélékélé ! Kia ! Kia !* » (*passim*). C'est même l'auteur de fiction tenté de donner une dimension anthropologique passagère à son récit qui raconte la tragédie de Gaston-Robert-Dieudonné Moyi-Umwé et Iza, parents de Ben qui périssent tragiquement de la sorcellerie de l'oncle Aïbamoua. En

---

169 SESEP N'SIAL, C., *La politique et les langues. De l'Etat Indépendant du Congo à la Troisième République*, Paris, l'Harmattan, 2009, p. 194.
170 EKAMBO DUASENGE NDUNDU, *op. cit.*.
171 BAKAJIKA, T., *Partis et Société Civile du Congo-Zaïre. La démocratie en crise : 1956-65 et 1990-97*, Paris, l'Harmattan, 2004, p. 186.
172 MBU MPUTU, *op. cit.*, p. 9.
173 YOKA LYE, *op. cit.*, p. 63.

effet, ce dernier, hanté par la peur de l'opprobre et la passion de la grandeur – il entend agrandir son pouvoir à travers l'élargissement du clan dont il est le chef - voue une haine implacable à l'endroit de l'enfant unique (Ben) de son neveu qu'il prétend aimer par-dessus tout, mais à qui il reproche fondamentalement d'avoir « ligoté » la matrice de sa mère pour priver le neveu d'une progéniture nombreuse (p. 95).

Le récit abonde, par ailleurs, en calques ou parodies. Il n'y a point de doute qu'en plus de cryptogrammes déjà signalés, le génie d'art sculptural évoqué « *Maître Yololi* » (p. 141) soit en réalité *Maître* Alfred *Liyolo* Limbe M'puanga, le gourou de l'Académie des Beaux-Arts.

Quant à l'étude des personnages, à part Mao, Konga-Zanga (ministre des Finances), Mobali Moko (PDG de la Banque Nationale Populaire de Musoko) [174] et autres dignitaires, caciques et « dinosaures » qui figurent des métaphores d'un régime despotique, il y a lieu de retenir, en passant, quelques considérations. D'abord, l'ombre d'un personnage secondaire, laissé pour compte, pourtant si proche, sinon le plus proche du narrateur protagoniste. Personnage apparemment silencieux, symbole d'une amitié et d'une loyauté éternelles et qui pourrait être même suggéré comme la voix discrète du romancier-menteur-vrai ; personnage anonyme ou désigné par un handicap physique, « *Cul-de-jatte* », mais « conscience » inévitable non seulement du narrateur protagoniste en particulier mais aussi de la société en général (d'après ses propres mots, « *la conscience de ceux qui n'en ont pas ou qui ne veulent pas en avoir* » (p. 74)). Ensuite, l'itinéraire du narrateur protagoniste qui parvient à résoudre, tant bien que mal, son triple conflit : en dépit de la réconciliation tentée et avortée avec son cousin Ben, conflit avec son ami intime d'enfance, conflit avec son « harem » alternatif, et surtout conflit avec sa propre

[174] Le nom composé de ce grand argentier de Musoko cache mal les noms de deux fils de Mobutu, Konga (issu du premier mariage avec Marie-Antoinette et mort en 1995) et Zanga/Nzanga (issu du second mariage avec BobiLadawa et à l'avant-plan de la scène politique, en tant que vice-premier ministre jusqu'en 2011). Quant au nom du banquier central, signifiant littéralement en lingala « *un seul mari* », il y a lieu de croire à une parodie d'allusion satirique à un slogan, principe et/ou argument majeur de l'autocratie du MPR (Mouvement Populaire de la Révolution) « *Parti-État* », à partir d'un slogan de Mobutu lancé à l'occasion d'un « *meeting* » ou « rassemblement populaire » et égrené depuis lors par tous les organes de radiodiffusion et de télévision nationales et régionales : le triptyque célèbre « *Tata be moko / Mama be moko* » (un seul papa / une seule maman) - « *Parti be moko* » (un seul parti ) - « *bokonji / mokonjibe moko* » (un seul pouvoir / un seul chef ).

conscience d'homme intellectuel et d'homme tout court confronté au dilemme dans un sens « cornélien » manifesté en termes de pouvoir, influence, promotion sociale et professionnelle et surtout argent *versus* dignité et honnêteté. Enfin, le lecteur s'émerveille devant la « trinité » qui entoure le narrateur protagoniste, trois « Parques » qui tissent le destin de sa vie : Chancelvie (première épouse dont il divorce), Chancelvie (nièce et maîtresse de Mao, deuxième épouse imposée dont il divorce également) et Elloën-Marcy (courte expérience romantique à Tisibi) ; trois femmes aux apparences physiques ou physiologiques apparemment similaires[175], mais caractérisées, à l'observation méticuleuse, par des personnalités et des itinéraires différents ; trois êtres fascinants qui, en dépit de disparités, incarnent un certain « éternel féminin », demeurent identiques[176].

L'artiste pousse l'intrusion de sa vie personnelle au point de faire allusion à une « *Fondation JànosRiesz* » à laquelle le peuple kulâhien hanté par un sinistre chronique doit un « *don de vivres et de médicaments* » (p. 161). Dans le monde étroit de Kadima-Nzuji, l'on sait qu'une période essentielle de l'élaboration de ce roman coïncide avec l'expérience comme professeur visiteur de l'auteur, à la chaire de littératures romanes et de littérature comparée de l'Université de Bayreuth en Allemagne dirigée par le professeur János Riesz[177]. De même, le romancier « ment vrai » en évoquant l'«excellent gynécologue J. P. Jacquemin » (41). Dans sa vie et son itinéraire scolaire et académique, ce nom réfère à un proche romaniste belge de ses amis et anciens condisciples de Lovanium et collègues de Lubumbashi.

---

175 « *Les trois femmes avaient le même timbre de la voix. En plus, elles avaient la manie de rallonger les syllabes pour les casser ensuite* » (p. 153).

176Dans son essai, Silvia Riva (*op.cit.*, p. 317) postule une nette démarcation entre les trois personnages féminins : « une femme à la beauté apparemment fragile », Elloën-Marcy s'affirme pourtant comme « le seul personnage positif du roman » ; quant aux deux Chancelvie, l'une est « un double de Elloën-Marcy, fuyante, mystérieuse », l'autre, doublement liée à Mao, est « une femme d'humeur, autoritaire et capricieuse ». Selon l'universitaire italienne, dans leur disparité, les trois personnages partagent, néanmoins, avec un personnage masculin du roman, Ben, deux traits communs, à savoir « la multiplication des identités et des rôles » et la double absence de présent et de futur.

177 Seul un lecteur avisé aura remarqué que, de la réalité à la fiction, la seule différence dans la mention ou la représentation typographique du nom réside dans l'accent du prénom (Professeur J***á***nos Riesz de l'Université de Bayreuth honoré par la Fondation fictive J***à***nosRiesz).

L'analogie la plus criante, par laquelle l'auteur termine son récit et qui inspire même le titre du roman est la « *Conférence Nationale Souveraine* » évoquée sous le nom et les traits de la *Chorale des Mouches*. L'écrivain et essayiste Kadima-Nzuji privilégie le titre - ou l'«appareil titulaire », pour utiliser la terminologie de Gérard Genette - dans sa considération globale et spécifique du paratexte de la littérature congolaise-zaïroise en général et du roman congolais-zaïrois en particulier, pour son pesant d'or, « la place cardinale du titre dans l'ensemble des messages paratextuels ». À l'appui de cette option, il avance l'argument suivant :

> Le titre d'une œuvre est ce par quoi se dévoile celle-ci. Car il sert non seulement à désigner et à identifier l'ensemble du texte qui le suit, à stimuler la curiosité du lecteur ou de l'acheteur potentiel, mais aussi, comme le note à juste titre Henri Mitterand […] à orienter et à programmer la lecture. En d'autres termes, le titre est à l'œuvre ce que la clef est à la porte : il permet au lecteur de pénétrer l'épaisseur symbolique du texte comme la clef permet à l'usager d'avoir accès à l'intimité close d'une demeure. À lui seul, le titre est tout un discours – un discours sur le texte qui le suit et un discours sur le monde. De là sa haute teneur idéologique. De là aussi son grand intérêt.[178]

Historiquement parlant, convoquée pour le 31 juillet 1991 par l'ordonnance nº 91-205 du 15 juillet 1991, la CNS est inaugurée le 17 août 1991. Elle sera relayée par l'*Acte Constitutionnel de la Transition* qui crée, en date du 9 avril 1994, une nouvelle institution de Transition dénommée *Haut Conseil de la République-Parlement de Transition (HCR-PT)*. Dans le troisième chapitre de leur étude, Gauthier de Villers et Jean OmasomboTshonda[179] limitent la période de la CNS à quelque neuf mois, de février à décembre 1992. Le processus de transition avait débuté le 14 janvier 1990, au lendemain de la Perestroïka, quand Mobutu annonça la tenue de « *consultations populaires* » visant à sonder « la volonté du peuple » concernant l'organisation générale du pays. Le Chef d'État sillonna effectivement, dès lors, le pays et son Bureau enregistra 6 128

[178] KADIMA-NZUJI, M., « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois », in *cahiers d'Etudes Africaines*, vol. 35, n° 140, p. 898.
[179] VILLERS, G. de et OMASOMBO TSHONDA, J., *Zaïre, La Transition manquée 1990-1997*, Bruxelles, Institut Africain-CEDAF et Paris, l'Harmattan, 1997, p. 71-135.

mémorandums[180]. Oré-Olé utilise la même stratégie d'exploration de plusieurs villes et régions en vue d'ausculter la température politique du pays. Partout, il rencontre hostilité, amertume et révolte qui témoignent de l'impopularité extrême de son régime. D'où son action ultime de revanche mêlée de concession mitigée.

Dans le roman de Kadima-Nzuji, le fait historique inscrit dans la vague de la *Perestroïka* dégénère en « *échec* » absolu, en « *queue de poisson* » en dépit d'un processus démocratique prometteur manifesté dans 7 000 890 « *lettres* » et un million de « *mémorandums* » (p. 263) issus de « *consultations populaires* » (p. 236), du spectre des « *villes mortes* » (p. 227) et de l'épouvantail de l'émule charismatique « *Moïse* » (p. 228), le passionné du « *changement* »[181].La symbolique animale du titre de l'écrit de Kadima-Nzuji réfère, à n'en point douter, à l'échec et à l'impasse des assises appelées à générer le « *changement* » radical dans une période de « *transition* » qui ponctue une longue marche vers la « *terre promise* » de la « Troisième République ». En forçant l'analogie, sur le plan phonétique du jeu de mots, l'on pourrait timidement avancer l'idée que l'auteur aurait également pensé à l'histoire du fabuliste français classique : les conférenciers auraient été des « *mouches du coche* », à la seule différence avec les « six forts chevaux » de Jean de la Fontaine, qu'au lieu d'engager le Congo-Zaïre sur la voie d'un « pays de droit » et « démocratique » et de la « construction », les quatre mille « *cartonés* » ou « *perdiemistes* » du Palais du Peuple auraient cimenté la mort du grand malade de l'Afrique centrale. Tout au long de sa chronique satirique façonnée

[180] À propos du prélude et des moments majeurs de la Transition, le lecteur consultera avantageusement la section consacrée à la « *Conférence Nationale Souveraine* » par l'historien Isidore Ndaywel è Nziem, dans son ouvrage monumental *Histoire générale du Congo*, Bruxelles, De Boeck et Paris, Larcier, 1998, p. 772-783.

[181] Slogan fétiche de la « Transition » aux temps forts de la « Conférence Nationale Souveraine », Isidore Ndaywel è Nziem (*op.cit.,* p. 772) écrit à ce sujet : « Le changement. Ce mot devient vraiment magique. Il fit recette comme naguère la révolution, le nationalisme ou l'indépendance. Les formations politiques et sociales « progressistes » préféraient s'en réclamer ostensiblement en prenant le nom de « Forces acquises au changement » par opposition aux courants « conservateurs et révisionnistes » - les Forces du statu quo – bien que ceux-ci se défendissent de rechercher eux aussi le changement ». D'après un écrivain humoristique et satirique déjà cité plusieurs fois, « *Changement* » fait partie du registre des « mots détonateurs, comme « fédéralisme », « radical » […], « vertébré », « déballage », etc. (YOKA LYE, *Lettres d'un Kinois à l'oncle du* village, Bruxelles, Institut Africain-CEDAF et Paris, l'Harmattan, 1995, p. 36).

dans un style épistolaire, Yoka Lye[182] exprime ses angoisses et révoltes autant que ses espoirs sur le devenir de la nation ; il tourne constamment en dérision la « *Transition politique* ***démon-cratique****, ensorcelée* ». *Transition* qui se confond avec le fléau de l'époque d'*Ebola* (p. 129) ; qui se révèle « *apocalyptique* » (p. 133) ; rythmée au pas d'une «*valse-hésitation* » (p. 43) ; « *Indépendance Cha-Cha* » de 1960 dégénérée en 1991 en « *Démocratie mayeno* » (p. 19) ; réalité vivante du thème de la chanson des années 1965 de l'artiste populaire congolais Franco, à savoir « *course au pouvoir* » (p. 29); qui rime avec *punition*, *tension*, *malédiction*, *crucifixion* (p. 132) – autant que « *Transitionnaire* » rime à tort ou à raison avec *transactionnaire*, *stationnaire*, *commissionnaire*, *millionnaire*, *bipolaire* (p. 129), *révolutionnaire*, *tortionnaire*, *tonton macoutinaire* (p. 133) ; gâchis historique de « *près de 4 000 macaronés, dont la moitié des faussaires* » (p. 26), des « *zoo-politiciens* » ou « *zéro-politiciens* » (p. 33 ) [183]. Le verdict est cinglant : au total, la Transition s'est avérée une montagne accouchant d'une souris ; « […] les '*macaronés*' eux-mêmes ont surnommé la conférence : 'la *confusion nationale souveraine*' » (p. 27)[184]. Un sociologue belge et un politicologue congolais ont trouvé, dans le titre de leur essai, un mot approprié pour caractériser l'atmosphère tempétueuse et les actions infructueuses de l'époque : une « *transition manquée* »[185].

## Considérations finales

Kadima-Nzuji puise abondamment dans l'histoire du pays et l'effervescence de « *Radio Trottoir* »[186], tout en nourrissant la verve de la création artistique. Un aspect de la richesse de son récit réside

---

[182] YOKA LYE, *Lettres d'un Kinois à l'oncle du village*, Bruxelles, Institut Africain-CEDAF et Paris, l'Harmattan, 1995.

[183] L'auteur se moque ici des conférenciers qui, au nom de la « *real politik* », en réalité de l'opportunisme ou de l'égocentrisme politique, revendiquent l'équilibre et l'ouverture ou la décentralisation à travers la « *géo-politique* ». Le « démon de la géopolitique » est bien scruté à travers quelques pages de l'essai de Gauthier de Villers et Jean OmasomboTshonda (*op. cit.,* p. 60-63).

[184] Sous une forme littéraire, une chronique de la CNS est écrite par un ancien conférencier, écrivain et universitaire issu de la Diaspora, NGAL, G. *La condition démocratique. Séquestré du Palais du Peuple*, Saint-Denis, Editions Tanawa et Paris, l'harmattan, 2002 et 2010. On en trouve un extrait dans le collectif de Pierre Halen et János Riesz (*op. cit.*, p. 181-188).

[185] VILLERS, G. de et OMASOMBO TSHONDA, J., *op. cit.*.

[186]Henri Lopes a utilisé une technique analogue dans son roman *Pleurer-Rire* (KALONJI ZEZEZE, T., *op. cit.*, 1984).

dans la technique littéraire de voyage ou de narration épique qu'il adopte en engageant le narrateur protagoniste Samuel-Jo/Joseph Tchebwa dans une quête visant à retrouver son cousin Ben, jouet des malheurs et frustrations multiples, révolté parti de Musoko pour rejoindre la rébellion de Mutundu. Pareil itinéraire qui comprend objectif souverain, tribulations ou épreuves du voyage et apprentissage continu, leçons de la vie, maturation progressive, est analogue, dans un sens, à celui de Candide, le héros de l'écrit de Voltaire, entre autres récits épiques classiques. Le refoulé du château westphalien et miraculé du front bulgare est lancé dans une croisade pour non seulement (re)conquérir, retrouver Cunégonde, l'élue de son cœur, mais aussi explorer, découvrir la philosophie, la sagesse suprême. Par ailleurs, Kadima-Nzuji engage le lecteur sur les sentiers de quelque littérature médiévale (qu'on se rappelle notamment l'idylle de Tristan et Yseut) en évoquant le récit pathétique de Moyi-Umwé, père de Ben. Dans une Afrique confrontée au conflit entre la modernité et la tradition, ce personnage apparaît comme un héros inattendu d'amour et de loyauté conjugaux, qui ne cède pas aux pressions de la famille qui exige de lui soit la répudiation de sa femme Iza soit la polygynie (avec notamment une veuve désignée par l'oncle Aïbamoua, un monstre de haine, d'égoïsme et d'intransigeance traditionnelle passionnée). L'auteur fait également preuve de génie littéraire en assignant à la rébellion de la Forêt de Mutundu (p. 204-205) une double dimension. Menée par les/des « *Hommes Singes* », ce mouvement participe du merveilleux. Elle ne repose pas moins sur un fondement historique, malgré son caractère fictif à la lisière de la légende. Dans le cadre synchronique de l'opposition armée contre le régime despotique d'Oré-Olé, elle est loin d'être réduite à un mouvement de la masse ; elle a intégré des repris de justice et autres cadres supérieurs de la société congolaise révoltés, toutes catégories confondues, voire des expatriés ruinés à mort par les fléaux de « zaïrianisation » et de « radicalisation ».

Au total, à travers ce roman, « coup d'essai » affirmé comme « coup de maître » incontestable, MukalaKadima-Nzuji se montre un excellent disciple de l'école aragonienne de « mentir vrai », conciliant avec une dextérité exceptionnelle fiction, surréalisme, merveilleux, historicisme, réalisme, satire, humour, ingrédients épiques, fantasmes et/ou fantasmagorie et grande rêverie et émerveillement poétiques, idéalisme et idéalisation. Congolais-Zaïrois dans l'âme, l'artiste, analyste et promoteur de l'étude et de l'enseignement des lettres congolaises-zaïroises se montre solidaire d'une littérature

nationale francophone relativement tardive mais désormais florissante et dotée de droit de cité, sinon de titres de gloire au sein de la Francophonie littéraire mondiale. Cette dernière oscille entre deux pôles majeurs : d'une part, négativisme continental, mieux rendu par le terme d'« afro-pessimisme » ou simple «pessimisme », tendance « apagogique »[187] dominante, selon le mot à la mode au sein du cercle des critiques littéraires de Kinshasa, « discours violent et critique, pessimiste et apparemment désespéré » et production satirique, dénonciatrice, thérapeutique, cathartique, exorciste ou « exorcisante » qui s'ensuit ; d'autre part et malgré tout, selon le mot de Kadima-Nzuji[188], « un amour profond de l'Homme ».

**Bibliographie**


ARAGON, L., *Le mentir-vrai*, Paris, Gallimard, 1980 ( tirage 2002) ;

BAKAJIKA, T., *Partis et Société Civile du Congo-Zaïre. La démocratie en crise : 1956-65 & 1990-97*. Paris : L'Harmattan, 2004 ;

DE JONGHE, M., « Requiem pour une terre maudite », dans *Indications. La Revue des romans*, nº 4, septembre-octobre 2007, (numéro spécial consacré au dossier « *Yambi ! La littérature congolaise* ») ;

DJUNGU-SIMBA, C., *Les écrivains du Congo-Zaïre. Approches d'un champ littéraire africain*, Metz, Université Paul Verlaine-Metz, 2007 ;

DJUNGU-SIMBA, C., *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*. Enghien, Les Éditions du Pangolin, 2013 ;

EKAMBO DUASENGE NDUNDU, *Radio-Trottoir, une alternative de communication en Afrique contemporaine. Questions de communication*, Louvain-la-Neuve, Cabay Libraire-Éditeur, 1985 ;

FAIK-NZUJI, C. M., *Tu le leur diras. Le récit d'une famille congolaise plongée au cœur de l'histoire de son pays. Congo (1890-2000)*. Bruxelles, Alice Éditions, 2005 ;

GENETTE, G., *Seuils*. Paris, Éditions du Seuil, 1987 ;


[187] D'après un écrivain et essayiste de Kinshasa, « ce terme, vulgarisé à l'Association des critiques littéraires de Kinshasa par Florent Babaapu, désigne une littérature qui ne décrit que la misère de la vie, le ce-qui-ne-va-pas ; une littérature de violence, de dénonciation, de dérision. Son contraire serait une littérature prospective, visionnaire ». Lire YOKA LYE, « Silence, on tue ! Etat des lieux de littérature congolaise de langue française de la fin du 20è siècle », in LUKUSA MENDA, T. (dir.), *La littérature congolaise et sa critique. Etudes de textes*, Kinshasa, CALMEC, 2005, p. 210.

[188] KADIMA-NZUJI, M., « Les périodes de la littérature zaïroise de langue française », in HALEN, P. et RIESZ, J. (dir.), *op. cit.*, p. 3-21.

HALEN, P. & RIESZ, J. (dir.), *Littératures du Congo-Zaïre*, *Matatu*, nº 13-14. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1995 ;

HALEN, P. et RIESZ, J. (dir.), *Patrice Lumumba entre dieu et diable. Un héros africain dans ses images*, Paris, L'Harmattan, 1997 ;

JEWSIEWICKI, B. (dir.), *A Congo Chronicle. Patrice Lumumba in Urban Art*, New York, The Museum of African Art, 1999 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972,* Lubumbashi, UNAZA, Campus de Lubumbashi, CELRIA, 1973 ;

KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris, Karthala, 1984 ;

KADIMA-NZUJI, M., « Les périodes de la littérature zaïroise de langue française », in HALEN, P. & RIESZ, J. (dir., *supra*), p. 3-21.

KADIMA-NZUJI, M., « Introduction à l'étude du paratexte du roman zaïrois », dans *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 35, nº 140, 1995, p. 897-909 ;

KADIMA-NZUJI, M., (2003), *La Chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa (1965-1990)*, Paris, l'Harmattan, 2012 ;

KALONJI ZEZEZE, T., « Éléments pour une analyse plurielle du *Pleurer-Rire* de Henri Lopes », in *Peuples noirs, peuples africains*, nº 37, 1984 ; p. 30-54 ;

KAMBILA-KANKWENDE, J.-P., *Congo, la solution lumumbiste pour sortir définitivement du mobutisme*, Ivry-sur-Seine, Éditions Nouvelles du Sud [Silex], 1998 ;

KATUMBWE BIN MUTINDI, J., *Le Pasteur (Nouvelles)*, Lubumbashi, Presses Universitaires de Lubumbashi, 2004 ;

KAYEMBE, Y. F. & N'TUMBA-MUTOMBO WA MUJANGI, L. P., *Promesses politiques et mémoire collective. Stratégie de domination mobutiste et misères du peuple zaïrois*, Saint-Géry, Pistes Africaines, 1996 ;

LUKUSA MENDA, T. (dir.), *La littérature congolaise et sa critique, Études de textes*, Kinshasa, Calmec, 2005 ;

MBU MPUTU, N., *Ville morte*, Kinshasa, Médiaspaul, 1999 ;

MBUYAMBA KANKOLONGO, A., *Guide de la littérature zaïroise de langue française*, Kinshasa, Éditions Universitaires Africaines, 1993 ;

MONHEIM, F., *Mobutu, l'homme seul*, Bruxelles, Éditions Actuelles, 1962 ;

MULONGO KALONDA BA MPETA, H., *De la marginalisation à la naturalisation : un parcours authentique. Dictionnaire de Littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, CELTRAM, 2009 ;

NDAYWEL E NZIEM, I., *Histoire générale du Congo. De l'héritage ancien à la République Démocratique,* Bruxelles, De Boeck & Paris, Larcier, 1998 ;

NGAL, G., *La condition démocratique. Séquestré du Palais du Peuple*, Saint-Denis, Éditions Tanawa & Paris, l'Harmattan, 2002 et 2010 ;

NGAL, G., *Littératures congolaises de la RDC (1482-2007)*, Paris, l'Harmattan, 2007 ;

NGANDU NKASHAMA, P., « De l'image au mot : les procédés de lexicalisation dans et par la radio-trottoir », dans *Méta : Journal des traducteurs*, vol. XXXII, nº 3, 1987, p. 285-291.

OMASOMBO TSHONDA, J. & VERHAEGEN, B., *Patrice Lumumba. Jeunesse et apprentissage politique (1925-1956)*, Tervuren, Institut Africain/CEDAF &Paris,l'Harmattan, 1998 ;

PECK RAOUL, *Lumumba : la mort du prophète* (Film), 1992 ;

PECK RAOUL, *Lumumba* (Film), 2000 ;

RIVA, S., *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, l'Harmattan, 2006 ;

RUBANGO NYUNDA YA, « Patrice Lumumba en son temps : un modéré ? », dans HALEN, P. & RIESZ, J. (dir., *supra*), 1997, p. 295-309 ;

RUBANGO NYUNDA YA, « Patrice Lumumba at the Crossroads of History and Myth », in JEWSIEWICKI (dir., *supra*), 1999, p. 43-57;

SAINT-MICHEL, S., BOUTMAN, A. (scénario) & FAGES, D. (dessin), *Il était une fois … Mobutu*, Bruxelles, Éditions Casterman, 1977 ;

SESEP N'SAL, C., *La politique et les langues. De l'État Indépendant du Congo à la Troisième République*, Paris, L'Harmattan, 2009 ;

VERHAEGEN, B., *Rébellions au Congo*, tomes 1 & 2. Bruxelles : CRISP& Kinshasa : IRES & INEP, 1966 et 1969 ;

VILLERS, G. de, et OMASOMBO TSHONDA, J., *Zaïre. La Transition manquée 1990-1997*, Bruxelles, Institut Africain-CEDAF& Paris, l'Harmattan, 1997 ;

YOKA LYE, *Lettres d'un Kinois à l'oncle du village*, Bruxelles, Institut Africain-CEDAF& Paris, l'Harmattan, 1995 ;

YOKA LYE, *Kinshasa : carnets de guerre (Chroniques des années de feu et de sang)*, Kinshasa, Presses Universitaires Africaines, 2005 ;

YOKA LYE, « Silence, on tue ! État des lieux de la littérature congolaise de langue française de la fin du 20e siècle », in LUKUSA MENDA, T., (dir.,*supra*), 2005, p. 208-221 ;

## Projet de lecture d'une écriture oblique : *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji

Philippe Masegabio Nzanzu
Université de Kinshasa

Comme toute création d'esprit, *La Chorale des mouches* s'ouvre sur une pluralité de lectures dont celle d'un écrit à caractère politique. Le livre peint un tableau caustique d'un régime ou, mieux, d'un système politique caractérisé par l'absolutisme, la tyrannie, l'arbitraire, la prévarication, la corruption, le déni de la valeur humaine, la déliquescence de l'Etat avec, comme toile de fond, la clochardisation de la population dans une économie potentiellement riche. Ce régime n'est pas nommé. « *Le référent n'(étant) pas pertinent à l'analyse* »[189], jusqu'à la fin de notre communication, nous ne présumerons donc pas le connaître.

Notre propos est *l'écriture oblique*. Ce concept semble assez nouveau dans le ciel de la critique congolaise. D'aucuns seront tentés de soutenir que tout texte littéraire, comme objet de dépaysement ou d' « embellissement » (Barthes) est une communication forcément oblique. C'est une erreur. L'obliquité d'un texte ne définit pas nécessairement la littérarité de celui-ci. Certes, un texte littéraire est différent d'une communication ordinaire. C'est un *idiolecte, un langage codé,* défini par sa fonction poétique et métalinguistique, selon le « schéma Jakobson ». Mais l'obliquité d'un texte consiste en une *lecture biaisée, contrastée inversée, « installant à priori une communication ironique »*[190]*,* comme l'affirme Ph. Hamon, l'un des spécialistes de la question, qui précise que dans un texte ironique « *le discours explicite dit autre chose […] que le discours implicite »*[191]. P. Schoentjes l'interprète comme une structuration de « *l'opposition littéral/figuré.*»[192] En d'autres termes, en exprimant le sentiment *a,* l'ironisant souhaite en vérité que le lecteur comprenne et accepte le sentiment *b.*

---

189 RIFFATERRE, M., *La production du texte,* Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 19.
190 HAMON, P., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique,* Paris, Hachette Supérieur, 1996, p. 7.
191 *Ibidem*, p. 9.
192 SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie,* Paris, Ed. du Seuil, 2001, p. 143.

D'autre part une distinction nette doit être faite entre *le rire/l'ironie, qui est un comportement humain ou animal dans la nature, et le rire/l'ironie littéraire* qui est un fait de pratique d'écriture que l'on constate dans un texte littéraire grâce aux indices adhocratiques, ce que Ph. Hamon appelle des « invariants structurels »[193]. L'objectif de notre communication est justement de tenter de redresser les lettres, de placer correctement les étiquettes là où la dénotation les a soit inclinées soit inversées.

Du point de vue modal de la grammaire normative, le récit est construit au prétérit : les faits racontés sont d'hier mais également d'aujourd'hui, car le texte structure des invariants si pittoresques qu'ils permettent à nos mémoires, ces fameux « palimpsestes » selon le mot de Baudelaire, de retracer certaines actions et d'identifier les principaux actants de cette belle saga. Bien entendu, cette brève communication n'est pas le lieu d'une exploration exhaustive des « invariants structurels »[194] de l'obliquité de l'écriture. On se limitera à produire un échantillonnage restreint mais suffisamment suggestif des figures de rhétorique déterminatives de cette obliquité. C'est pourquoi nous parlons de « projet de lecture… ».

Pour constater cette obliquité de l'écriture, il est nécessaire de découvrir d'abord quelques aspects du procès de cette trame narrative. Contrairement à ce que le péritexte suggère et bien que tout ce procès se déroule autour du « je », du sujet, qui est Samuel-Joseph Tchebwa, l'actant-objet n'est pas, à notre analyse, Ben Moyi Umwé – qui est certes l'élément le plus important de l'opposition narratologique - mais bien Oré-Olé, président de la république du Kulâh. Personnage sinistre, monstre tyrannique assoiffé de sang et de domination, il est invisible mais omniprésent dans le roman. Son

---

[193] HAMON, P., *op. cit.*, p. 9. Selon Hamon, il existerait « quatre grands types textuels fondamentaux et invariants sur la définition desquels la recherche s'accorde à peu près : le type narratif, le type descriptif, le type argumentatif et le type poétique ». Rentre dans ces quatre types l'abondante le « piège terminoloqique » suivant : l'humour, l'ironie, l'esprit,, le burlesque, l'héroï-comique, le bon mot, le grotesque, l'absurde, le comique, la parodie, le pastiche,, la bouffonnerie, le cynisme, lé dérision,, le rire, la blague, la gaîté,, l'enjouement, le badinage, la satire, le pamphlet,, le trait d'esprit, la farce, la plaisanterie, le sarcasme, le persiflage, l'épigramme,, l'histoire drôle, le scherzo, le lazzi, le caprice, la fantaisie,, la vaudeville, l'opéra-bouffe, le comics anglais, le witz allemand, etc. *Ibidem*, p. 43-44.

[194] *Ibidem*, p. 9.

pouvoir diabolique[195] est bâti sur trois piliers. Premier pilier : la terreur, dont l'objectif est la démobilisation des élites et la dissuasion de toute velléité de révolte. Exemples : dès son arrivée au pouvoir, Oré-Olé « *réorganise les services de la Sûreté nationale, en y injectant des milliers* (nous lisons bien : des milliers) *de cousins que la providence n'avait pas comblés de ses bontés : fumeurs de chanvre, repris de justice, violeurs impénitents, escrocs de tout bord, cerveaux brûlés. »*[196] Pour se consolider, le pouvoir d'Oré-Olé excelle notamment dans l'élimination des opposants politiques et des intellectuels par des « *empoisonnements à l'assiette roumaine et des accidents de circulation* »[197], par des assassinats sauvages et d'autres exécutions sommaires : tel le sort réservé à dix chefs de quartiers venus, « à la résidence du gouverneur et président régional du parti unique », s'informer sur la disparition inopinée d'un footballeur populaire. Pris pour des manifestants, les dix chefs de quartier, introduits au demeurant dans la résidence du gouverneur « avec l'accord du soldat en fraction », sont purement et simplement abattus. Un second exemple : au sous-sol de l'immeuble abritant les services de sécurité, des orgies sexuelles nocturnes sont régulièrement organisées avec des jeunes filles à peine âgées « de douze à quatorze ans ».

Ces orgies s'achevaient, le matin, par le martyre collectif « *des centaines* (nous lisons bien : des centaines)

> *de Kulâhiennes pubères qui se faisaient enlever à la sortie de l'école ou de l'église, au coin d'une rue ou au détour d'un marché. Chaque semaine, des jeunes filles étaient portées disparues, et leurs parents les retrouvaient, trois ou quatre jours plus tard, dans un fourré ou dans un caniveau, les têtes coupées, les tétons sectionnés, les organes génitaux prélevés.»*[198]

---

[195] Preuve de la collusion de ce pouvoir avec le Mal : on racontait que Satan, en personne, pouvait agir de manière plausible dans le pays d'Oré-Olé ; par exemple, en « *lâchant ses suppôts sur la mission »* (d'Elubo) : » *ceux-ci sillonnaient nuit et jour les rues et les pistes, et fréquentaient le marché, le terrain de jeux, l'esplanade devant le presbytère, la cour de l'école… tous les lieux publics. Personne n'arrivait à les identifier, car ils pouvaient revêtir le visage de n'importe quel habitant et passer inaperçu. ».* In *La Chorale des mouches,* p. 90.

[196] *Ibidem*, p.18.

[197] *Ibidem*, p. 240.

[198] *Ibidem*, p. 16.

Les corps de ces malheureuses comme ceux des opposants au régime, subissaient parfois un sort plus macabre : par des canalisations souterraines qui reliaient au fleuve certaines demeures cossues de la capitale, les morts à demi morts, étaient livrés à la voracité des caïmans. Ainsi, ni vus ni connus, ces crimes demeuraient impunis et le pouvoir d'Oré-Olé sortait toujours vainqueur de l'épreuve engagée contre *Amnesty International*. Troisième exemple : fatigué d'être défié par une opposition fortement tapie dans la forêt de Mutundu, Oré-Olé, sans ménagement et sans discernement, fait « bombarder », à la roquette, ce repaire bien connu des opposants dont la plupart, à force de s'y terrer pendant des années, avaient fini par se transformer en véritables « hommes-singes » : vivant des fruits sauvages, se lavant quasiment jamais parce qu'ils sentaient le bouc, et gambadant sur les arbres avec l'agilité des primates. Ces opposants, étrangers comme nationaux, anéantis pratiquement jusqu'au dernier par cet autodafé, qui sont-ils en réalité ? *Des médecins* (lisons-nous), *des ingénieurs, des professeurs, d'anciens ministres, des diplomates, de hauts cadres de l'Etat »*[199] dont le seul crime était de demander « *d'accomplir leurs tâches honnêtement et dans les meilleures conditions. »*

Le deuxième pilier du pouvoir d'Oré-Olé, c'est la clochardisation de la population, avec l'injustice sociale comme toile de fond. Certes, le Kulâh est un pays prospère. Mais toutes les ressources sont systématiquement accaparées par une oligarchie au-dessus de la quelle trônent les hommes de la tribu d'Oré-Olé : une classe sociale à part ; une bande hirsute des villageois sans instruction, sans culture, dont les plus élevés en dignité ne savent même pas faire la distinction entre un « champagne » et un « vin mousseux ». A côté de cette clique, il y a les autres, entendez toute la nation : asservie, clochardisée, réifiée, toute la nation kulâhienne en haillons. Les exceptions, rarissimes, existent, comme le cas de Samuel-Joseph Tchebwa ; n'appartenant pas à la tribu d'Oré-Olé, il est tout de même promu administrateur-délégué général à la Banque nationale populaire ; non grâce à sa compétence et à ses diplômes, mais suite à son mariage obtenu sous la contrainte avec Chancelvie, une nièce et maîtresse de Mao. Il perd d'ailleurs son emploi et il est jeté en prison dès qu'il a « osé » divorcer.

Le troisième pilier du système Oré-Olé, c'est l'immoralité publique. L'un ne va d'ailleurs jamais sans l'autre. Dans la république

[199] *Ibidem*, p. 105.

du Kulâh, les jeunes filles de seize à dix-sept ans sont déjà de vraies professionnelles. Un exemple : trois d'entre elles attendent, surexcitées, l'arrivée d'un ministre dans un restaurant-bar huppé de la capitale. A l'arrivée « mémorable » du ministre Konga-Zanga, c'est son nom - escorté par une demi-douzaine de gardes du corps, les trois jeunes catins se jettent littéralement sur lui, le couvrant de caresses et des baisers, au point de le faire vaciller. Lorsqu'il réussit à s'asseoir, aussitôt la jeune fille au rasta lui « *ouvre la braguette (…) et y plonge sa main* ». Le ministre, grogne, certainement de plaisir, « *pendant que sa main droite s'active à farfouiller l'intimité de la fille au rasta*»[200]. Tout cela se passe en public, en présence de ses gardes du corps, des employés du restaurant-bar qui s'affairent et, bien entendu, de la société huppée venue à cet endroit sur invitation du ministre.

On pourrait allonger la liste de ces tableaux ubuesques qui illustrent les piliers du « pouvoir autocratique » d'Oré-Olé. Là n'est pourtant pas l'objet de cette communication. « *Il importe peu,* pense M. Riffaterre, *que la référence au réel que nous dicte le texte soit concevable ou non.* »[201] Ce qui importe, c'est de montrer clairement la relation entre le symbole et le symbolisé, entre ce qui est dit et ce qui est subsumé, c'est-à-dire « l'opposition littéral/figuré » ; en un mot, trancher la question, non pas du référencié, qui est du domaine de l'épistémologie, mais de la pertinence de la fonction métalinguistique, qui concerne la sémiotique. En effet, le récepteur du message *La Chorale des mouches* se préoccupe, premièrement, de connaître les limites entre la vision et la fiction des faits décrits ; deuxièmement, il se demande s'il est en présence d'une mythologie des temps nouveaux, et si oui, quelle est la part du mythe, s'agissant des personnages exécrables dont l'identité est encodée par la configuration discursive. Répondre à ce questionnement, c'est postuler clairement des conditions *d'obliquité* du discours.

La vision, ce que S. Freud dans une étude sur la « *la psychogenèse du mot d'esprit* »[202] appelle « *tendance* », est du domaine du symbole, disons, de la mimésis ; elle est différente de la fiction, qui, toujours selon Freud, est une « *technique* » de production du mot d'esprit. Autrement dit, l'objet de la fiction est la littéralisation, dans la mesure où cet exercice s'accomplit grâce à une pratique d'écriture.

---

200 *La Chorale des mouches,* p. 171.

201 RIFFATERRE, M. *op. cit.*, p. 21.

202 FREUD, S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient,* Paris, Gallimard, 1988, p. 225-256.

Dans *La Chorale des mouches,* l'auteur se sert de l'ironie comme d'un « *principe littéraire* »[203]. Qu'est-ce que c'est que l'ironie ? C'est une posture qui consiste à « *affirmer le contraire de ce que l'on veut faire entendre dans le but de railler.* » (Le Petit Robert). L'ironie est une forme du rire, mais propre à l'homme. Un animal rit (on connaît le fameux rictus de certains animaux, notamment les canidés et les félins). Mais un animal n'*ironise* pas, car il n'a pas la capacité, comme l'homme, d'en tirer « *un certain plaisir* », ainsi que le fait observer P. Schoentjes.[204]

Ce sont des « *indices* », dénotés comme pratiques d'obliquité de l'écriture, qui permettent de constater la présence de l'ironie dans un énoncé littéraire. Ces indices, ces

> « *invariants structurels* », sont *« plus à reconnaître qu'à « comprendre »* […], *à tous les endroits du texte mais, notamment* […] *aux endroits et aux niveaux les plus « voyants », c'est-à-dire sur son péritexte d'une part […], et d'autre part au niveau du « corps » même du texte, au niveau de ce qu'il y a aussi de plus « voyant », au niveau de son signifiant […] de ses « images » et « figures*[205]*.*

Et comment fonctionnent-ils ?

« *Le texte ironique,* note encore Hamon, *fonctionne à l'allusion au réel et à la référence aux réglementations (lois, étiquettes, systèmes des valeurs, etc.) qui le constituent.»* Or ces règles évoluant « assez rapidement », les discours ironiques *« réclament, en général peu de temps après le moment de leur production, d'abondants commentaires et de nombreuses notes en bas de page pour rester intelligibles. »*[206] Pour parler autrement, le texte ironique est, peu ou prou, un texte *oblique ;* c'est un méta-texte, dont la dimension méta-textuelle résulte précisément de la duplicité fonctionnelle du signal ironique. Bien entendu, tout texte ironique n'est pas nécessairement « oblique », mais « *dans l'ironie,* comme déjà noté, *le discours explicite*

---

[203] ALLEMANN, B., cité par HAMON, P., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique,* Paris, Hachette Supérieur, 1996, p.35.

[204] SCHOENTJES, P., *op. cit.*, p. 145.

[205] HAMON, P., *op. cit.*, p.9.

[206] *Ibidem*, p. 39.

*dit «autre chose » […] que le discours implicite que l'ironisant souhaite faire passer. Le discours est à double sens. »*[207]

Avant de revenir à *La Chorale des mouches* pour montrer que ce bel énoncé est structuré en mode de « *renversement de termes qui signale un renversement de valeurs* »[208], précisons deux autres notions. Estimant que « *l'ironie est un discours mixte réunissant l'euphémisme et le blasphème*», Ph. Hamon lui confère un double statut. Premièrement celui d'un

> « *double avantage ; d'une part, l'avantage de l'efficacité du sens implicite (souvent négatif) compris, et celui, d'autre part de l'impunité et de l'innocence du sens explicite (souvent laudatif) qui a été expressément affiché. Attaqué en diffamation, l'ironiste peut toujours dire : « Je n'ai jamais voulu dire cela », « vous m'avez mal compris », et l'adversaire ne peut, dans sa contre-attaque, qu'être mis en demeure de prouver que l'ironiste a été plus intelligent que lui* »[209].

Bien qu'étant la marque d'une « *grande culture* » et *« synonyme de raffinement et d'intelligence* »[210], « *un fait de langage destiné à marquer ou à conforter une domination acquise* »[211], l'ironie se caractérise également par son envers : celui d'être *« l'apanage des classes dominées, des minorités, une ruse du faible pour contrecarrer le pouvoir du fort, pour « biaiser » avec lui sans l'attaquer de front.* »[212] Dans ce sens, « *l'ironie serait alors une posture essentiellement « réactionnaire », au sens général de tout ce qui s'oppose aux différentes idéologies»*[213]*.* « Ruse du faible » ou « marque de supériorité *»,* ne voyez là aucune contradiction : les deux postures qui tiennent compte de la situation personnelle de l'ironisant, vérifient simplement le fameux « postulat épistémologique du binarisme » de Greimas.

En quoi *La Chorale des mouches* est-il un *discours oblique,* est, à double sens, destiné et souhaité à être compris, non pas au sens

---

207 *Ibidem*, p. 28.
208 *Ibidem*, p. 80.
209 HAMON, P., *op. cit*., p. 35.
210 SCHOENTJES, P., *op. cit., p*. 14
211 HAMON, P., *op. cit*., p. 35.
212 *Ibidem*, p. 18.
213 *Idem.*.

littéral, explicite, mais celui implicite, parfois contraire à ce qui est dit ? En deux points.

Le premier, dénotatif, se rapporte au processus d'ironisation, c'est-à-dire, à la *volonté clairement exprimée de dédoubler* le sens du discours. Et d'abord au niveau du péritexte, un «endroit et un niveau (parmi) les plus « voyants » du discours, en commençant par le titre. *La Chorale des mouches* est soit une métaphore, soit un oxymore. « Métaphore », si on le considère au sens que le livre indique : « *De l'avis du peuple kulâhien, (*lisons-nous à la fin du livre), *la Conférence nationale souveraine* - (organisée par le pouvoir) - *fut un échec. Et le peuple usa de sa faculté maîtresse pour inventer cette métaphore pour le moins hardie afin de se la désigner désormais et de s'en souvenir : « La Chorale des Mouches. »*[214] « Mouches », noté ici avec une initiale majuscule, symbolise clairement l'utilisation concrète d'un terme dans un contexte abstrait : les conférenciers, ces belles Mouches personnifiées, bourdonnent en vain, comme des abeilles, pour ne produire qu'un travail évanescent. Les conférences nationales souveraines ont été, la plupart du temps, une fiction, un espoir évanoui. G. Genette, dans *Métalepse,* donne de la métaphore le sens de « *type de franchissement, qui ne peut advenir que sous couvert de fiction, et (qui) ne met pas nécessairement en présence un niveau «réel » et un niveau fictionnel.* »[215]. Mais *La Chorale des mouches* est peut-être davantage un oxymore : car une « chorale », un ensemble supposé produire une musique harmonieuse - ne pouvait pas être formée des « mouches », insectes égoïstes, querelleuses et malpropres, interprétant en plus chacune une partition non orchestrée, dont la seule note concordante est justement la dissonance, le bruit. Ajoutons un détail qui a son importance dans l'actualisation : le titre a été imprimé en italiques, lettres qui, en mode typographique, composent « *une écriture penchée* ». Ph. Hamon note qu'une telle dénotation typographique est « *le signal d'un désengagement critique de l'auteur vis-à-vis de ce qu'il rapporte.»*[216] Ce qui revient à dire que le sujet qui, comme beaucoup, avait mis son espoir dans l'organisation de la conférence nationale souveraine comme à une entéléchie collective, déchante, et est obligé de décommander la solution. En réalité, c'est le déni de celle-ci, de ce qui a été fait, à tout le moins de la manière dont ces assises se sont

[214] *La Chorale des mouches,* p. 284.
[215] GENETTE, G., *Métalepse,* Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 61.
[216] HAMON, P., *op. cit*., p. 10.

déroulées, que son discours, explicitement, désapprouve, tout en laissant implicitement apparaître que la bonne tenue de ces assises *eût été* la voie de sortie. Dans l'ironie, «le paraître suggère toujours l'être et vice-versa».

Le deuxième élément du péritexte, constitué par ce que nous pouvons appeler «l'avertissement », est réellement déterminatif de la volonté d'ironisation du discours. Car c'est là, justement, que réside la problématique de *l'obliquité* de l'écriture de ce roman : tout y serait fiction.

> « *Mes personnages* (dit l'auteur), *sont nés de l'imagination. Les événements racontés, aussi. Dans ce livre, tout n'est que mensonge. N'espérez donc pas y trouver une quelconque ressemblance avec des personnages réels ou avec des événements historiques. Si ressemblance il y a, elle est le fait du pur hasard. Mon souhait est que, pour paraphraser Louis Aragon, le « menti dans le roman » permette de montrer le réel de l'Afrique dans sa nudité ».*

« Le menti dans le roman » : phrase-clé. L'auteur, qui opte délibérément de ne point se sentir lié par la vérité vraie de ce qu'il raconte, *fabule.* Ce qu'il raconte, dit-il, c'est de la fiction. Mais comme nous le démontrons dans un instant, cela n'est pas vrai : sa fiction est *fictive*, si on peut admettre cette tautologie. Le mensonge dont il parle, c'est son propre mensonge : le mensonge de l'auteur sur lui-même. Le « menti » du roman, ce n'est pas la vérité ou la non-vérité, par exemple, de la cruauté ou de l'horreur qu'inspire le pouvoir par trop autocratique du président Oré-Olé,», *mais la volonté de l'auteur de mentir sur ces faits, dans le but de les crédibiliser, de les faire apparaître comme réels.*

Voilà un bel exemple du discours ironique : le « mensonge », non pas le vrai mensonge au sens moral, que nous condamnons, que nous confessons devant le prêtre, mais le mensonge littéraire, « *le mensonge réfléchi » (qui) prend (ainsi) le masque de la vérité »* [217] référentielle*.*

On peut postuler que la même hypothèse est valable lorsqu'on déconstruit le corps du texte proprement dit. En effet, à partir du péritexte et notamment du mensonge de « l'avertissement », tout est faux, puisque tout est vrai. Très rapidement, considérons quelques

[217] HAMON, P., *op. cit.*, p. 19.

« situations » du procès narratologique et ensuite examinons la position de quelques personnages.

Ces situations sont soit généralement fausses, lorsque l'auteur les présente comme vraies, soit vraies, lorsqu'elles sont destinées à être comprises dans leur sens et leur valeur contraires, à tout le moins implicitement *différents.* Quelques exemples. Le régime vilipendé est celui d'un pays vrai, parce qu'il est présenté comme faux et imaginaire. Les indications géographiques et urbaines sont implicitement vraies même si elles sont *obliquées* ; la capitale du Kulâh porte le nom, sans doute né de la fiction, de Musoko ; mais certaines de ses avenues, certains édifices et places publiques sont des réalités vivantes. On voit, exemple, Ben, l'un des héros de l'intrigue (peut-être vaut-il mieux parler d'une des intrigues), descendre l'«avenue de l' Université » et se diriger vers le rond-point «Banga-Banga ou Banga-rop » en montant vers la colline : ce mot est l'acronyme de « rond-point Ngaba »; la gare routière King-Pascal, est le « diminutif », l'abréviation du nom d'un maître des terres, « Kingabwa-Pascal » : or une abréviation est une « simplification », qui est un indice de l'ironie ; Maluku, « une bourgade de pêcheurs (connue, est) située à cinquante kilomètres de Musoko » ; l'hôpital général de la capitale, débaptisé, porte le nom de « *centre hospitalier Sainte-Emma* : « Emma » étant « le prénom de feue la mère d'Oré-Olé, président de la République ». En prononçant de manière prosodique le syntagme « sainte-emma », on trébuche sur le hiatus « e-é » puisqu'on ne peut pas dire 'sintéma'. Or aux termes de la grammaire historique, la voyelle muette « e », à l'initiale ou après consonne, se trouvant, dans le cas d'un hiatus, en position de digramme, s'amuït complètement, et cette ellipse génère une sorte d'épenthèse par l'apparition d'une « hyperite » (un yod), une semi-consonne correspondante à la voyelle fermée « i ». L'hiatus vaincu de la sorte par l'usage répété d'un nom propre devenu un nom commun et donc courant, nous amène à «y-éma », un élément phonétique qui forme un paronyme avec « yemo », le prénom de la feue mère d'un président de la République d'un pays bien connu au centre de l'Afrique ; une mère qui, du fait de la rebaptisation de l'hôpital en son nom, se trouve ainsi statufiée, canonisée : la réalité implicite, suggérée par la dénotation explicite, est de la sorte pleinement accréditée. Deux mots, sur les actants, pour ne pas paraître incomplet. Le personnage de Mao d'abord, chef de la fameuse

« Brigade Moustique », « connu pour sa sublime cruauté »[218] -Bel oxymore. Son vrai nom : « *Jean Conchinchine Lukuta-Monene.*» Epelé correctement : *con-chin-chine »,* ce nom qui est le syncrétisme des noms d'au moins deux personnes ayant effectivement exercé la fonction de « conseiller spécial en matière de sécurité », ce mot est une catachrèse, une sorte de métaphore lexicalisée doublée en l'occurrence d'une antonomase : « lukuta monene ». Ainsi « Jean Conchinchine-Lukuta monene » signifierait : Jean (un fidèle) « chien » (du président, tirant son nom de la mémorable visite du président Olé-Olé en) Chine, est un pauvre « con », non autrement identifié que par l'antonomase : « *lukuta-monene* » (quelqu'un qui ment souverainement, dont la bouche ne profère que mensonges). La fiction, qui sert d'artifice de « littéralisation » du discours, emprunte ici à la vision, sa dimension de mimésis, pour nous aider à identifier le vrai « Jean Conchinchine-Lukuta Monene ». Chancelvie, nom de deux autres personnages, est une contraction (ou une ellipse de : « chance de la vie ») ; la première Chancelvie est une personne malchanceuse, une sorte d'« Ophélie » rimbaldienne, tandis que la deuxième est une pieuvre dangereuse, manipulatrice, chançarde comme le veut un célèbre aphorisme en lingala : « *chance, eloko pamba* ». La juxtaposition de deux « Chancelvie » provoque une ironie de situations, et on connaît la suite du croisement de ce double destin.

Parlons enfin d'Oré-Olé. Ce personnage est vrai, bien que présenté comme fictif, sorti de la pure imagination créatrice de l'auteur. Actant-objet, et donc actant principal, il *figure* un président de la République existant ou ayant existé. Même si son identité est « anonymée » par certains artifices de renversement sémiotique, l'antonomase « *Guide Eclairé* » permet de le reconnaître. En effet, ce président porte plusieurs titres : « président de la République, Chef de l'Etat, Président du conseil des sages et du gouvernement, Comandant suprême des Forces armées. » Après son mémorable voyage au pays du « Grand Timonier » chinois, Mao, il décrète, « *au cours d'un rassemblement populaire, que désormais, pour préserver la culture et la dignité nationales, les Kulâhiennes et les Kulâhiens ne s'habilleraient plus à l'européenne.» ;* il décidera également que plus personne ne porterait, à partir de cette date, un prénom étranger. Suite à certaines convulsions internes et des pressions externes, Oré-Olé organise les consultations populaires ; et, à la date très précise du

[218] *La Chorale des mouches,* p. 150.

mardi 24 avril 1990, il convoque la *Conférence nationale souveraine.* Jusque là, il s'agit de n'importe quel chef d'Etat, et le Kulâh peut si situer dans n'importe quel coin du continent. Mais lorsque Oré-Olé, lors de l'ouverture de ces assises dans la grande salle du Palais de la Nation, s'éponge abondamment, écrase une larme, et finit par lancer : «*Excusez mon émotion* » - nous sommes là devant une figure de rhétorique appelée l'hypotypose -, qui nous permet de postuler l'identité et le pays de ce personnage. Parachevons le portrait « explicite » du président de la République « Oré-Olé » (onomatopée de « auréolé », magnifié, glorifié). Selon le récit, il est le deuxième président de la République du Kulâh, le premier, « Ya Kass » (une abréviation), étant mort ou destitué. Quant au premier Premier ministre du pays, il porte le nom de « N'Tary M'Fumu ». « Ntary » s'écrivant avec un « y » à la fin, et « M'Fumu » avec « M » comme consonne initiale. Prononcée à l'africaine, la dissyllabique « mfou-mou » donne à ce nom une sonorité lugubre (« ou-ou ») ; rapprochée de la labiale majuscule « M », l'association phonétique « M-ou-mou », qui donne 'mou-mou », fait facilement penser au nom d'un premier Premier ministre d'un pays connu au centre de l'Afrique dont le second prénom se terminait par *y.* L'ironie est une marque de grande intelligence, avons-nous noté. Au demeurant, ce « premier Premier ministre », jeté en prison par Oré-Olé lui-même, « *exécuté sans procès* », fut par la suite « *élevé, au cours d'un rassemblement populaire de son parti unique, au rang de héros national.*»[219]Le récit nous apprend également que

> *« à l'instigation du conseil des sages, (*le président) *avait décrété, au cours d'un rassemblement populaire des militants du parti unique, que désormais seuls les Kulâhiens seraient habilités à exercer le petit commerce. Comme en République du Kulâh, la parole d'Oré-Olé avait force de loi, la population prit d'assaut les épiceries, les boulangeries, les pâtisseries, les cordonneries, les minoteries, les cinémas, les pharmacies, les restaurants, les boutiques de prêt-à-porter… qui appartenaient aux Grecs, aux Libanais et aux Ouest-Africains. Les hauts dignitaires du Kulâh se réservèrent les fermes, les vergers et les champs de café que pourtant leurs propriétaires avaient fait fructifier*

[219] *La Chorale des mouches,* p. 156.

> *[…] « à force de travail et de persévérance ». Ce fut le règne des acquéreurs*

dont beaucoup n'avaient

> « *ni compétence ni expérience dans la gestion des affaires ».* Conséquence : « *En moins de douze mois d'exercice […], ce fut la débâcle économique, la faim, le vol, le viol, le crime, la traite des mineures, la misère […]. Les mesures prises l'année d'après […] visant à radicaliser la politique économique nationale, achevèrent d'étrangler le pays…»*[220].

Plus tard cependant, deux autres « importantes mesures » mais complètement improductives, furent prises : « *l'indemnisation sans délai et sans condition des victimes de la kulâhisation et la rétrocession de leur biens.»*[221] Si on associe à « Konga-Zanga », un nom réellement porté par deux fils du même président d'un pays de l'Afrique centrale, et qu'on évoque les concepts d'« acquéreurs », « radicalisation », rétrocession », « kulâhisation » (entendez : nationalisation), on reconnaît le vocabulaire économique d'un régime politique familier de l'Afrique centrale. Ainsi de suite.

Tous ces détails, qui structurent la fiction mais dessinent le contour de la mimesis du roman, n'ont pour nous qu'une seule importance : démontrer ce qui suit.

Comme observé plus haut, les « invariants structurels » servent d'indicateurs de l'obliquité de l'écriture dans un discours ironique. Ce que L. Pirandello appelle « *le sentiment du contraire »*[222], justifié par « le postulat épistémologique du binarisme » de Greimas, organise généralement, dans une écriture oblique, une syntaxe « oppositonnelle » créant « *l'état d'âme que l'auteur* (souhaite) *susciter »*[223] *;* de sorte que « *la contradiction* (souligne en substance Schoentjes) *s'observe entre les faits présentés et les jugements auxquels ils conduisent. »*[224] En exprimant le sentiment *a*, l'ironisant souhaite en vérité que le lecteur comprenne et accepte le sentiment

---

220 *Ibidem*, 110.

221 *Ibidem,* p. 112.

222 PIRANDELLO, L., *Ecrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie,* Paris Ed. Denoël, 1968, p. 116.

223 *Ibidem*, p. 120.

224 SCHOENTJES, P., *op. cit*., p. 143.

*b.* C'est pourquoi nous n'avons nullement besoin d'identifier tous les personnages du roman dans le cadre de ce projet de lecture.

D'autre part, l'abondante utilisation des invariants de « *renversement des deux niveaux* » de la compréhension, montre bien que *«toute ironie est la construction sémiotique d'une posture d'énonciation visant à un effet »*[225], l'effet ici étant de « *diriger la lecture dans un sens différent de celui censé être compris ».* On comprend dès lors les exagérations, *l'hyperbole* (le cas des « centaines de kulâhiennes chaque jour violées et massacrées ; le récit du « bombardement », à coup de roquettes, des opposants politiques avec lesquels, en règle générale, on négocie plutôt; mentionnons encore le comportement attentatoire aux mœurs publiques de Konga-Zanga ; l'existence des pipe-lines pour l'évacuation des macchabées ; la situation *héroï-comique* de Samuel Tchebwa, rarissime cas de promotion due au mérite personnel. On comprend aussi la *juxtaposition* d'éléments contradictoires provocant une ironie du sort : le cas déjà signalé des deux Chancelvie ; la confrontation, dans la forêt de Mutundu de Tchebwa et du chef des hommes-singes ; *l'opposition* idéologique entre le premier président du Kulâh, Ya Kass, et le second, Oré-Olé, la bipolarisation de la société en « bons » et en « mauvais », etc. Dans la plupart des cas, il s'agit d'un « menti » littéraire. Et tous ces « invariants structurels » constitutifs de l'obliquité de l'écriture, en dehors de l'avantage de *littéraliser* le texte en lui conférant une dimension fictionnelle[226], règlent le problème moral et juridique qui ne peut l'être que par l'articulation d'un discours sémiotiquement «double».

Dans ces conditions, le second niveau de la déconstruction du texte, le niveau connotatif, pose simplement le problème de la signifiance. Quelle est l'objectivation littéraire de cette entreprise d'ironisation du discours ? La réponse pourrait être cette affirmation d'un spécialiste de l'ironie : *« Un discours double, où le sous-entendu permet d'éviter la censure et le procès en diffamation* […], [a l'avantage d'être] *un discours qui s'attachera à dénoncer la duplicité de la société où l'être ne coïncide jamais avec le paraître. »*[227]

---

225 HAMON, P., *op. cit.*, p. 18.

226 « *La distance que l'auteur établit entre lui-même et sa création par le biais de techniques qui mettent à l'avant-plan le caractère fictionnel, conduit à une accentuation de la nature artistique de l'œuvre d'art.* » SCHOENTJES, P., *op. cit.*, p. 109.

227 HAMON, P., *op. cit.*, p. 75.

Pour conclure, *La Chorale des mouches* pose la question de l'*ethos* politique africain. Le déficit politique, l'échec répété des Conférences nationales souveraines, l'incurie des cadres, la démission volontaire ou involontaire des élites, le refus de la population d'adhérer aux idéologies imposées par des potentats …, on peut penser que toute cette réalité vérifie qu'un tel *ethos* est une quête désabusée des *topoi* - des modèles eidétiques - du pouvoir. L'auteur en est pleinement conscient. La preuve c'est que, même si « *l'ironie* (comme le soutient G. Lukacs dans son célèbre essai sur *La théorie du roman*) *est un moyen moderne de structuration*[228], il ne prend pas le risque de nous proposer une entéléchie meilleure en termes de catharsis.

Ce livre n'est donc pas une bouffonnerie, mais une satire. Quand bien même l'intention de l'auteur n'aurait pas été de rire, ou de faire rire, il a raison de montrer, avec plus ou moins de *vraisemblance, et donc de crédibilité,* le vrai visage d'un « pouvoir autocratique » tel qu'il se pratique dans certains Etats du continent africain, et de postuler que ce mode de gestion soit banni de nos mœurs politiques.

Aujourd'hui, à l'époque des séries télévisées et des B.D. contestataires de certaines idéologies galopantes, on n'écrit plus, comme Fénelon en 1695, les *Aventures de Télémaque* ; et pour châtier un homme ou un régime qu'on exècre, on n'écrit plus *Les Châtiments*, comme V. Hugo en 1858, avec son célèbre pamphlet *Napoléon le Petit* (1866). Aujourd'hui, lorsqu'on est démocrate et qu'on aspire à l'avènement d'un ordre institutionnel juste, garant des droits et des libertés des citoyens, on écrit « les Chorales des mouches ». Ce qui n'est pas le moindre des mérites de ce livre, œuvre toujours ouverte[229], mais une œuvre qui est un bel exemple d'une métalepse de l'auteur, Mukala Kadima-Nzuji, dont cette modeste communication sur l'ironie et le caractère oblique a voulu ici, aujourd'hui, saluer la maîtrise de l'écriture et le courage politique.

**Bibliographie**

ECO, U., *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1962 ;

FREUD, S., *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988 ;

GENETTE, G., *Métalepse*, Paris, Seuil, 2004 ;

[228] LUKACS, G., *La théorie du roman,* Ed. Gonthier (Hermann Luchter- hand Verlag GmbH (Suisse), 1963, p. 108.

[229] ECO, U., *L'œuvre ouverte,* Paris, Seuil, 1962, 315 p.

HAMON, P., *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996 ;

KADIMA-NZUJI, M., *La Chorale des mouches,* Paris, Présence Africaine, 2003 ;

LUKACS, G., *La théorie du roman*, Genève, Gonthier, 1963 ;

PIRANDELLO, L., *Ecrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie,* Paris, Editions Denoël, 1968 ;

RIFFATERRE, M., *La production du texte*, Paris, Seuil, 1979 ;

SCHOENTJES, P., *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.

## Mukala Kadima-Nzuji et Ahmadou Kourouma : une même façon de réécrire le symbolisme animal

Déogratias Ilunga YololaTalwa et
Antoine Mwamaye Nkulu
Université de Lubumbashi

Notre communication se propose d'analyser deux représentations littéraires du symbolisme animal : celui des mouches et celui des bêtes auxquelles ont recouru deux auteurs aux profils très éloignés[230]. En effet, si *La Chorale des mouches* étale un carnage où les nombreuses désillusions se mêlent aux rancœurs dans un Kulâh (nom du pays) autocratique enraciné dans l'effusion de sang, *En attendant le vote des bêtes sauvages* fait trôner au cœur de la fiction romanesque le Président-dictateur Koyaga et maitre chasseur qui écrase les éléphants, crocodiles, panthères et autres prédateurs. A travers une approche de type socio-pragmatique, le rapprochement de ces deux textes mettra clairement en évidence les significations et les fonctions particulières et variées que ces deux auteurs attribuent au même matériau symbolique car si le symbolisme animal est généralement utilisé comme intrigue ayant une signification en soi, l'étude de sa mise en discours montre bien au contraire que les réécritures qu'en font Kadima-Nzuji et Kourouma génèrent des significations diverses selon les préoccupations et les paradigmes socio-politico-culturels propres aux auteurs.

La cohabitation entre l'homme et la mouche a toujours été difficile. En effet, les mouches sont des animaux souvent mal aimés par l'homme car elles peuvent apporter des souillures dans les habitations humaines (excréments sur les murs, bactéries apportées sur les aliments…), elles sont une cause de dérangement ou sont encore associées à l'idée de dégradation des *cadavres* et de *mort*. Ce sont parfois des *ravageurs* des cultures et des potagers.

Le principal facteur qui rend les mouches mal perçues par l'homme est le dérangement et la perturbation de ces insectes. Les

[230] Professeur d'Université, MukalaKadima-Nzuji est poète, critique et historien de la littérature africaine. Mathématicien de formation, Ahmadou Kourouma qui a travaillé pendant plusieurs années au Togo comme Actuaire, est un autodidacte en Littérature.

mouches ont tendance à se poser n'importe où sur le corps humain en dépit du sentiment d'insécurité senti une fois traquées, avec une insistance incompréhensible. Leur bourdonnement est très nuisible, surtout en période de sommeil ou de concentration. Si dans l'ensemble, ce sont plutôt les insectes noirs rampant sur le sol qui sont des symboles négatifs, la mouche rejoint leur rang en les surpassant. Les mouches sont beaucoup plus envahissantes, insolentes et exaspérantes à la longue. Ces insectes volants montent à la tête, envahissent le mental jusqu'à le perturber. En dépit de la volonté de l'homme de les éloigner, les mouches récidivent et reviennent à chaque fois là où elles ont été délogées. Leurs bourdonnements incohérents exécutés en chœur autour d'une pourriture ainsi que la stridulation de leurs vols font penser à une chorale sans chef d'orchestre et sans chorégraphe.

Quant au moustique, sa compagnie est tout simplement insupportable. Il est là ! Si on ne le voit pas toujours, on l'entend parfaitement ; il ne cherche pas particulièrement à être discret. La stridulation de son vol est exaspérante. Il tourne autour du lit, des oreilles, insolemment, inexorablement avec un but, une obsession : sucer le sang. Il peut symboliser le vampirisme.

Ces « moustiques » et ces « mouches » au service de Oré-olé feront-ils bon ménage avec les hommes ? Conscient de leur implicite, Mukala Kadima-Nzuji en a fait, dans une certaine mesure, des isotopes organisateurs de la diégèse. En effet, lorsque les Kulâhiens accèdent à l'indépendance, tous les espoirs sont permis. Espoirs qui, vite, s'effritent et se muent en désillusions car Oré-olé accède au pouvoir avec pour seul projet salutaire : « assurer une présidence à vie ». Dès lors le Kulâh devient une République bananière. Et pour parvenir à ses fins, il monte la brigade « moustique » que dirige le commandant Mao. Celle-ci est partout et quadrille tout le Kûlah et fait régner la terreur : enlèvements, tortures, viols, tueries… ont lieu au vu et au su de tout le monde.

Justifiant bien son nom, la brigade « moustique » s'illustre dans l'effusion de sang. A la page 13, l'auteur écrit :

> *« Les murs maculés des sang retenaient par endroit des touffes des cheveux. A quelques deux mètres de moi, un corps d'adolescente, frêle et nu, était étendu à terre sur le dos, les bras en croix, les jambes écartées, la tête légèrement penchée dans ma direction. Une grimace découvrait toutes ses dents et imprimait à son visage*

*l'expression la plus aigué de la douleur. « La fête est finie » s'écria la silhouette en battant des mains. C'était la silhouette de Mao ».*

Et quand le commandant Mao se joue des sexes de jeunes filles mineures en prison, un lecteur averti s'aperçoit, à travers les sonorités du nom du pays, qu'il s'agit bien d'un pays transformé en un « cul-ah[231] », c'est-à-dire « un pays des culs ». En effet, lorsque Mao s'approcha des adolescentes emprisonnées, il

*« contempla assez longuement les bourgeons à peine éclos qui rendaient attrayantes leurs poitrines nues. Puis il parcourut des yeux, l'une après l'autre, leurs corps. Sans doute les trouva-t-il célestes malgré les nombreuses traces de sévices subis ! Il enfonça ensuite son index droit dans le vagin des jeunes filles, après l'avoir humecté de salive.*

- *Quelle profondeur enivrante ! s'exclamait-il*
- *Bravo, chef ! acclamaient les policiers en formant un cercle autour de lui.*
- *Béni soit le ciel qui m'a fait naitre au Kulâh ! se répétait à haute voix Mao sans porter la moindre attention à la douleur qui agitait les adolescentes.*
- *Bravo, chef ! s'écriaient les policiers surexcités et déjà disposés à se jeter de nouveau sur leurs proies »*(p. 14-15)

Pour le Commandant Mao et ses « moustiques», regretter leurs crimes est un moyen lâche de s'en défaire, ils choisissent d'assumer pleinement leurs forfaits qu'ils considèrent comme justes car, le seul moyen de rendre les hommes responsables est de leur ôter le voile de leurs illusions. On peut ici voir une symbolique politique, présente tout au long de l'œuvre. Mukala Kadima-Nzuji critique la tyrannie et le fait qu'elle prive le peuple de libertés.

Si la brigade « moustique » laisse à chaque passage des corps sans vie, ceux-ci font alors la fête des « mouches» qui, comme une « chorale » applaudissent les atrocités commises dans le seul but d'asseoir et de pérenniser le pouvoir d'Oré-olé. Ainsi, va-t-il réorganiser « *le service de sureté nationale en y injectant milliers de cousins que la providence n'avait pas comblés de ses bontés : fumeurs*

[231] Pour souligner le caractère trivial de ces séquences.

*de chanvre, repris de justice, violeurs impénitents, escrocs de tout bord, cerveau brulés » (La chorale des mouches :*18).Comme on peut s'en rendre compte, la compétence est le cadet des soucis de celui qui nourrit les ambitions de présider à vie à la destinée des Kulahiens.

Les romans d'Ahmadou Kourouma, quant à eux, promènent, socialement et linguistiquement le lecteur, dans un univers particulier. Dans cette balade, le lecteur prend conscience d'une cohérence dans la façon si singulière de couler astucieusement, entre les lignes, une symbolique animale suggestive.

En effet, le symbolisme animal informe toutes les pages de *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Dès le début du roman, Koyaga, le personnage principal est présenté comme un président-dictateur. En tant que président, il a pour totem « faucon », symbole de force et de puissance. Or, on le sait, le terme « faucon » est souvent utilisé pour désigner les caciques d'un pouvoir, les collaborateurs d'un chef les plus durs et les plus influents.

Effectivement, pendant le récital du « donsomana » (récit purificatoire) dédié au dictateur, le Sora et le Cordoua (griots) nous apprennent que Koyaga est un faucon qui ne laissera pas de vie sauve aux éléphants, crocodiles, panthères et autres prédateurs qui hantaient ses nuits de chasse. Mais cette propension pour le bestiaire, dont la singularité est déjà mentionnée dans le titre, filera au bout du compte la métaphore du mâle prédateur et dominant sur toutes les créatures qu'incarne le président dictateur Koyaga.

Champion de lutte traditionnelle au pays des « hommes nus », Koyaga est également un maître-chasseur. Enfant, il écrase les mouches, les poussins, les margouillats, les rats, les tourterelles et de nombreux animaux. Dans la confrérie des « hommes panthères », il se transforme en panthère pour tuer ses frères de clan. Lorsqu'il aborde la période de la « transhumance », son passage occasionne des flux des bêtes de toutes les espèces : pachydermes singes, antilopes, serpents et rongeurs viennent manger des fruits tombés avant de se faire écraser par milliers. Leurs restes deviennent la proie des carnivores et des rapaces qui, une fois la « fête » finie détalent laissant derrière eux des piles de bouse. La bouse fumante couvre le couloir dégagé par les carnivores des nuées d'insectes qui font le bonheur des passereaux. A leur tour, ils seront pourchassés par les oiseaux de proie.

Koyaga est à la fois président de la République du Golf et maître-chausseur. Le poste de président suppose un peuple à la destinée duquel Koyaga doit présider. De la même façon on ne peut pas

prétendre être maître-chasseur s'il n'y a plus de « bêtes » dans la brousse. Or, on l'a vu dans ce tableau, Koyaga est un « ogre » qui, comme chez Sony LabouTansi, stérilise tout sur son passage. Serait-il maître-chasseur dans une brousse sans animal ? Serait-il encore président dans un pays où il aurait tué et émasculé tout le peuple ?

Qui sont ces « moustiques », ces « mouches » et ces « bêtes » ? Il nous semble que les « moustiques », les « mouches »comme les« bêtes sauvages »sont interchangeables avec les hommes dans une « Afrique liberticide » car comme l'écrit Ahmadou Kourouma : « la politique est comme la chasse, on entre en politique comme on entre dans l'association des chasseurs. La grande brousse où opère le chasseur est vaste, inhumaine et impitoyable comme l'espace, le monde politique. » (p. 183) Cette leçon de « politique » est bien assimilée par les « moustiques » du président Oré-olé qui violent et fauchent des vies et menacent de mort tout celui qui oserait parler.

Puisque la « politique est comme la chasse », Koyaga ne se prive plus de poser, dans un rêve, aux côtés d'un chacal du désert, d'une hyène des savanes, d'un charognard et d'une panthère qui lui apprennent à piéger et à surprendre comme un félin – ses gibiers. Qui sont ces gibiers ? Rien d'autre que les « bêtes ou, disons-le clairement, les hommes qui pourraient être tentés de s'opposer au Président dictateur pour qui « dans un bief, il ne peut exister qu'un hippopotame mâle » (p. 110).

Mukala Kadima-Nzuji présente dans son roman deux groupes de protagonistes : d'une part les hommes-animaux (moustiques, mouches, Mao et Oré-olé dont les atrocités commises leur discuteraient leur humanité) et les Kûlahiens de l'autre. Ahmadou Kourouma campe quant à lui le président-dictateur Koyaga et ses « bêtes sauvages » et son peuple. L'exercice du pouvoir et/ou des libertés est évoqué, dans les deux romans, sous la forme d'un terrain de lutte et d'affrontement, lieu de croisement des intérêts divergents de deux groupes. En effet, si le sang est le trait d'union entre l'homme et le moustique, le silence est ce qui « unit » pour le pire l'homme et la mouche. Devant sa survie à sa capacité à pomper suffisamment et régulièrement du sang de l'homme, sa cohabitation avec celui-ci ne se fait pas sans heurts. Essentiellement parasite, la mouche fait des abords immédiats des agglomérations son terrain d'épanouissement. Ses bourdonnements troublent la quiétude du maitre de lieu. Le pouvoir de Koyaga est conquis et conservé grâce à son « *autoritarisme émasculateur*» (*256*). Cet acte terrible n'est pas seulement violent, il est d'une certaine façon, monstrueux. Il ne tient

pas compte des distinctions les plus « naturelles », celles qui fondent l'espèce humaine en la distinguant de l'espèce animale. Koyaga et ses séides traitent l'homme comme ils traitent l'animal : ils le « chassent », le tuent. Comme on peut s'en rendre compte, la « ruse » formelle de Mukala Kadima-Nzuji et d'Ahmadou Kourouma est celle d'avoir usé des stratégies de figuration particulières pour poser leur problème. En effet, pour ces deux auteurs, le pouvoir tout humain est d'abord et avant tout une émanation du peuple qui en est aussi la finalité. Le pouvoir puise sa légitimité et doit sa survie, sa pérennité dans la volonté populaire : sang du peuple sucé par les moustiques, dépendance des mouches des résidus et autres déchets humains pour Mukala Kadima-Nzuji ; « autoritarisme émasculateur » pour Ahmadou Kourouma.

Le symbolisme de ces deux auteurs est une présence intelligente qui parle à l'intelligence humaine. L'initiative n'appartient pas au peuple, ce n'est pas le peuple qui, le premier, découvre la surréalité par son regard intérieur. Il est « sucé » par les « moustiques » qui lui laissent également des germes mettant sa vie en danger.

En procédant autrement et, en dépit de leurs trajectoires différentes, Mukala Kadima-Nzuji et Ahmadou Kourouma posent, de manière lucide, une même réflexion profonde sur l'exercice du pouvoir dans le monde, en général, et en Afrique en particulier. Dans quelques notes introductives à *Désir d'Afrique,* Ahmadou Kourouma expliquait à Boniface Mongo-Mboussa la récurrence du bestiaire dans ses romans par la disparition de plusieurs espèces animales victimes, sans doute, de la « barbarie » humaine. Cette extinction des espèces animales et végétales est peut-être la cause de beaucoup de problèmes que l'Afrique connait.

Au nom de la consolidation du pouvoir et « comme deux coqs ne peuvent vivre dans un même poulailler », l'Afrique a vu ainsi plusieurs de ses plus brillants fils sur les épaules desquels devaient reposer son décollage technologique, scientifique, … tués, exilés, par des pouvoirs fous. Cette solidarité mais aussi et surtout cette complémentarité entre éléments du Cosmos, en l'occurrence ici les hommes d'un pays, d'un continent pour, ensemble relever leurs défis communs, ne disent plus grande chose. Cette rupture d' « interdits » laissent ainsi les autres éléments d'un Cosmos désormais déséquilibré se déchaîner sur l'humanité car : « *La colonisation, les maladies, les famines, mêmes les Indépendances, ne tombent que ceux qui ont leur ni (l'âme), leur dja (le double) vidés et affaiblis par les ruptures d'interdits et de totems*» (*Les Soleils des indépendances :116*).

Apparaissant d'abord comme des simples figurations, *La Chorale des mouches* et *En attendant le vote des bêtes sauvages* sont des vrais « cocktails » symboliques dans la mesure où ils posent une réflexion lucide sur l'exercice du pouvoir en Afrique et introduisent une certaine novation expressive consistant essentiellement dans la marque personnelle et individuelle imprimée aux « moustiques », aux « mouches » et aux « bêtes sauvages » qui, au demeurant, sont des Hommes. S'ils sont des hommes, alors pourquoi, en maitre d'art, Mukala Kadima-Nzuji et Ahmadou Kourouma les ont moulés en animaux ? Sans doute pour piéger le lecteur et taquiner son esprit, ce à quoi nous avons, avec plaisir, mordu.

## La socialité dans *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji

Alphonse Mbuyamba Kankolongo
Université de Kinshasa

En décembre 2003, la littérature congolaise de langue française s'est enrichie d'un nouveau roman intitule *La chorale des mouches,* paru aux Editions Présence Africaine de Paris. Son auteur, le professeur Mukala Kadima-Nzuji, est un écrivain bien connu comme poète, essayiste et Critique littéraire. II se fait découvrir aujourd'hui comme romancier.

### La trame : Que nous donne à lire *La chorale des mouches* ?

Le sujet de 1'œuvre est d'abord un procès de la société.

L'histoire se passe dans un pays imaginaire, la République de Ku-lâh, dont la capitale est Musoko. Samuel-Joseph Tchebwa, le personnage principal et narrateur du récit, est arrêté injustement. La sûreté nationale lui reproche d'avoir aidé son cousin Ben Moyi Umwé à s'enrichir avec les fonds de la Banque nationale populaire, dont il a été l'Administrateur-délégué général. D'ancien pousse-pousseur qu'il était, Ben Moyi Umwe, on ne sait comment, devient du coup très riche. Inculpé sans procès par les sbires du pouvoir et menacé d'élimination physique, Tchebwa fait son examen de conscience et n'y décèle aucune faveur dont Ben Moyi Umwe eut pu tirer un quelconque profit pour s'enrichir de façon illicite, et qui justifiait ainsi son arrestation et son incarcération :

> « Ma gestion de la banque était irréfutable. Les différents audits l'avait confirmé. La seule chose qui me fût apparue susceptible d'être utilisée contre moi, c'était la coïncidence du retour de Ben à Musoko, comme du début de son ascension sociale, avec ma nomination au poste d'administrateur-délégué général de la Banque nationale populaire. Mais était-ce ma faute si 1'ancien pousse-pousseur avait décidé de regagner la capitale a ce moment-la, après quinze années d'absence ? » (p.21)

C'est grâce à une longue analyse sur le passé de Ben Moyi Umwe que le lecteur peut alors comprendre la quintessence du récit. En effet, la disparition mystérieuse de Ben Moyi Umwe sert de déclic détonateur à 1'auteur pour nous faire revivre des réalités socio-politiques à la fois sordides et révoltantes, tant elles ravalent 1'homme à 1'état animal. Progressivement, le lecteur découvre que le roman évoque par son litre, un véritable symbole : la *laideur* de la société décrite.

Ben Moyi Umwe, se sentant victime des rigueurs de la ville où il n'arrive plus à survivre, est porté disparu. Est-il enlevé ou tué ? Toutes les recherches, menées dans ses lieux de fréquentation et à la morgue de l'Hôpital général de la place, se soldent par un échec. C'est alors que son cousin Samuel-Joseph Tchebwa, par affection parentale, se décide de poursuivre ses recherches en dehors de la capitale. II a, pour compagnon de route, un cul-de-jatte dont il ignore le nom, mais qui se trouve être un ami fidèle de longue date de Ben Moyi Umwe. A en croire les dires du cul-de-jatte, Ben Moyi Umwe *« avait décidé de quitter la ville… qu'il trouvait trop injuste à son égard… et d'aller vivre pour toujours là où le conduirait et le déposerait !e premier véhicule qu'il trouverait et prendrait à la gare routière King-Pascal » (p.33)*. Dans leur course folle sur les chemins de l'inconnu, ils rencontrent des épreuves sans nombre et des abominations sans nom chez les « hommes singes », présentés comme des opposants au régime dictatorial et sanguinaire d'Oré-Olé, qui est le maître du Kulah après Dieu. Leur accueil chez les « hommes-singes » est froid et ces deniers leur déclarent :

> « Regardez autour de vous ! […]. Voilà ce que votre société... votre pouvoir a fait de braves citoyens. 11 y a parmi nous des médecins, des ingénieurs, des professeurs, d'anciens ministres, des diplomates, de hauts cadres de l'Etat qui ne demandaient rien d'autre que d'accomplir leurs tâches honnêtement et dans les meilleurs conditions. Votre pouvoir les a accusés de haute trahison et les a condamnés à mort. S'ils ont survécu, c'est grâce à la complicité des gardiens de prison. Qu'espériez-vous donc trouver ici ? » (p.105).

Ainsi Tchebwa et son compagnon d'infortune, le cul-de-jatte, sont renvoyés et chassés comme des pestiférés du fait que les « hommes singes » les qualifient de collaborateur du régime d'Oré-Olé. Encore une fois, les espoirs pour retrouver Ben

s'éloignent. Sur le chemin de retour à Musuko, la capitale, ils sont victimes d'un accident a bord du camion qui les transporte. Le cul-de-jatte, lui, y laisse sa vie tandis que Tchebwa s'en tire avec de graves lésions. Ainsi prend fin la *première intrigue* du roman - la plus épaisse -, qui est essentiellement politique. Le roman, en effet, gravite autour de deux intrigues dont l'une enchâsse 1'autre.

La *deuxième intrigue,* par contre, est une histoire d'amour.

Divorcé de sa première épouse, Tchebwa est redevenu célibataire et semble apparemment se complaire dans celte situation. Ayant rencontré sur son chemin Mademoiselle Elloën-Marcy, lors de la recherche de Ben chez les « hommes singes », Tchebwa 1'aima et se proposa de la prendre en manage en secondes noces ainsi qu'il l'affirme : *« Jamais femme n'avait exercé sur moi tant de fascination.* » (p.77)

Mais son projet fut contrecarré par l'intrusion inattendue dans sa vie d'une certaine Chancelvie, une infirmière de son état et dont il avait fait la connaissance lors de son hospitalisation consécutive à l'accident évoqué ci-dessus. Femme de petite vertu et profitant de la haute position de son frère - le bras droit du régime d'Oré-Olé - , Chancelvie s'imposa de son propre gré comme la nouvelle épouse de Tchebwa et plaça inconfortablement celui-ci devant un fait accompli. Par son influence et ses relations avec le sommet politique du régime, le frère de Chancelvie fit nommer Tchebwa d'abord au poste d'administrateur-délégué général adjoint de la Banque nationale populaire et, ensuite, à celui d'administrateur-délégué général de la même Banque. Homme d'une forte personnalité et confiant dans sa valeur professionnelle individuelle, Tchebwa perçut ce « parachutage » comme une humiliation extrême. La mort dans l'âme, il ne put pardonner cette main forcée à Chancelvie et ne l'accepta pas comme épouse dans sa maison :

> « Chancelvie fit une entrée bruyante au salon, rompant sans façon le fil de ma pensée. […] Elle avait les bras charges de paquets qu'elle déposa sur la table de la salle à manger. "C'est pour toi, patron", dit-elle en se débarrassant de ses hauts talons. "C'est pour toi, chéri. On ne dit rien ?", répéta-t-elle en se dirigeant vers le canapé où j'étais assis. Je l'observais. Elle vint se jeter sur le canapé. « Félicitations, patron ! », roucoula-t-elle. [...] Je me dressai aussitôt. Je rassemblai en un tournemain toute l'énergie dont mon corps

pouvait encore disposer. Je pris la jeune femme par les bras et voulus la projeter au travers de la porte-fenêtre. Elle se cogna la jambe contre la table basse du salon et s'étala sur le sol. « Je suis ta femme, gémit-elle. – J'en ai assez ! Va-t'en d'ici, criais-je. – Mais je suis ta femme, je suis ta femme », répétait-elle sans désemparer. Ces mots qu'elle n'arrêtait pas de beugler sonnaient à mes oreilles comme un glas » (p.203-204).

« Chassez le naturel!, il revient au galop » ou mieux encore « Tout se paie ici-bas », dit-on. Tchebwa fut mis au courant de la relation idyllique que Chancelvie entretenait en catimini avec son oncle, Mao, un autre homme de main d'Oré-Olé et tortionnaire patenté de la Sûreté nationale. Ce pot aux roses découvert, Tchebwa se décida alors de se débarrasser définitivement du trouble-fête qu'était Chancelvie dans sa vie intime. L'oncle et 1'amant à la fois ne l'entendit pas de cette oreille-là et riposta en ces termes : « *Il n'a pas de choix. On lui offre un beau poste. II ne peut pas refuser. En échange, on lui impose une femme.* » (p.279) C'est alors que commencèrent les ennuis de Tchebwa avec la Sûreté nationale sous le fallacieux prétexte d'avoir aidé son cousin Ben à s'enrichir de façon illicite. Or depuis que Ben était retourné à Musoko à l'insu de Tchebwa et qu'il était devenu riche, il avait coupé tout contact avec ce dernier :

> « Depuis son retour dans la capitale, il n'avait pas fait signe de vie. J'avais interprété son silence et son indifférence à mon égard comme 1'expression de sa volonté de rompre définitivement avec son passe et avec ceux qui 1'avaient connu lorsqu'il se vautrait dans la crasse et la misère. Ce furent des parents très éloignés qui avaient pris 1'habitude de venir me voir tous les quinze du mois, non pas par affection mais pour l'aide financière qu'ils s'estimaient en droit d'attendre de moi, qui m'apportaient des nouvelles de son ascension vertigineuse et pour le moins surprenante... » (P-21)

Et le texte de se refermer sur un ton pessimiste lorsque Tchebwa, tapi au fond du fourgon qui le conduisait surement à la mort dans les quatre murs de la Sûreté nationale de Mao et anxieux, se parle à lui-même : «*Je m'en remis à Dieu et à mes ancêtres dans un long et profond silence.* » (p.285)

**Qu'en est-il, à présent, de la problématique romanesque ?**

*La chorale des mouches* est une autopsie de la société dans laquelle évoluent les protagonistes principaux du roman. Cette société fictive certes - en quoi diffère-telle de la société réelle, la nôtre - qui se caractérise par une panoplie d'antivaleurs : l'injustice, le clientélisme, la corruption, la dépravation des mœurs, etc. ? Ce sont là des maux qui lacèrent la société africaine contemporaine et qui sont évoqués dans la plupart des romans africains de ces trois dernières décennies. Le ton en a été donné, en 1968, par *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et se poursuit de nos jours.

Politiquement parlant, la République du Kulâh est dirigée de main de maître par Oré-Olé, symbole des dictateurs africains :

> « Quand Oré-Olé prit le pouvoir six mois après la proclamation de l'indépendance nationale, il estima qu'il était un homme béni des dieux et des ancêtres. II jura sur la tombe de son géniteur qu'il n'avait jamais connu, qu'il exercerait les plus hautes charges de 1'Etat jusqu'a la fin de ses jours » (p. 17-18).

Dans la société mise en scène dans le texte, le lecteur apprend que le clientélisme est le mode privilégié d'accès aux fonctions publiques à telle enseigne que la médiocrité est valorisée à outrance comme le laisse apparaitre ce passage :

> « Quand Oré-Olé prit donc le pouvoir, il veilla à le consolider. II réorganisa les services de la Sûreté nationale en y injectant des milliers de cousins que la Providence n'avait pas comblés de ses bontés : fumeurs de chanvre, repris de justice, violeurs impénitents, escrocs de tout bord, cerveaux brûlés. » (p. 18)

La corruption est aussi une des caractéristiques majeures de cette société et demeure omniprésente dans l'œuvre comme elle 1'est dans la presque totalité des romans africains postcoloniaux. Elle s'est incrustée dans la structure sociale car elle est la manifestation de bien d'autres anomalies. Ainsi, par exemple, la corruption va de pair avec la dépravation morale. Dans pareille atmosphère, aucune valeur morale ne résiste aux assauts

intempestifs des instincts et des passions. A ce propos, le cas de Chancelvie - une tête brûlée - est explicite :

> « Je n'aimais pas Chancelvie. Cependant, je ne voyais pas comment résister à ses assauts s'il lui prenait de revenir à la charge et de s'imposer à moi avec l'aide de son oncle ? Mao était connu pour sa sublime cruauté, » (p.150)

Au total, la société que décrit Mukala Kadima-Nzuji est une société d'« hommes médiocres », c'est-à-dire d'hommes de la routine, de la facilité, du conformisme irréfléchi, du « milieu » parce que d'un milieu. Celui-ci, en effet, participe d'une certaine structure idéologique elle-même tributaire d'un régime politique ou mieux, d'une option politique.

II est impossible de procéder à une analyse objective et rigoureuse d'une société sans expliciter le contexte politique qui la sous-tend, étant donné que toute société est ce que l'ordre politique veut qu'elle soit. De plus, aucune œuvre littéraire ne naît « *ex nihilo* » ; elle est, au contraire, influencée par le milieu de sa production et/ou celui de son auteur. Dans ce sens donc, le lecteur décèle très facilement à travers les faits racontés dans ce roman quelques réminiscences de l'Histoire tumultueuse de la République démocratique du Congo, principalement sous le régime de Mobutu (1965-1997).

Comme, on le sait, dans ce pays, Mobutu Sese Seko, qui y aura régné en maitre absolu pendant plus d'un quart de siècle, a été finalement obligé à lâcher du lest devant les pressions sociales et politiques : le 24 avril 1990, dans un discours inattendu, il ouvre la porte au pluralisme politique, ouvrant ainsi la voie à la démocratisation du pays. Puis, à la demande pressante des forces politiques, sociales et civiles, une « Conférence Nationale Souveraine » est convoquée, en 1991. C'est à ce forum politico-social - qui rassemblera le nombre éléphantesque de deux mille huit cent cinquante participants pendant plus d'une année - qu'apparaitra de manière claire et patente la médiocrité de la classe politique congolaise.

Oeuvre d'imagination certes, mais le roman de Mukala Kadima-Nzuji a été attentif à ces soubresauts socio-politiques de l'Histoire congolaise dont il a tiré 1'essentiel de sa matière

narrative. L'œuvre ne se libère pas totalement du vécu de son producteur

### 3. Qu'en est-il de la réalité et de la fiction dans *La chorale des mouches* ?

On sait, en général, que la littérature est un fait de société de par son origine et de par son aboutissement: sortie de la société, elle s'intéresse à la société. De ce point de vue, la littérature est considérée comme le miroir par excellence des réalités d'une société. Elle dit, à sa manière, les problèmes de celle-ci à travers une forme esthétique. De ce fait, certains la prennent non comme une expérience individuelle mais collective. Car toutes les visions, toutes les images et angoisses qu'elle traduit sont puisées dans la collectivité, source inépuisable de l'inspiration de l'écrivain. Celui-ci, en effet, est le produit du groupe en tant qu'il reflète la conscience du peuple dont il est souvent issu. Or, il ne peut jouer ce rôle que lorsqu'il puise à la fois dans ce passé et dans le présent et qu'il vaticine 1'avenir. C'est dire qu'il prend, au préalable, conscience de la situation objective de son peuple dont il connait les tribulations et les espoirs diffus.

A ce niveau donc, qu'entendons-nous par *socialité* ?

C'est ce par quoi le texte littéraire s'affirme eu égard à une réalité socio-historique intérieure et extérieure à lui, ses ancrages donc dans l'expérience réelle ou imaginaire que le lecteur a de cette société. Elle est encore ce par quoi le roman se révèle comme société et produit en lui-même ses conditions de lisibilité sociale : modes et rapports de production, différenciation et relations socio-hiérarchiques entre ces personnages, institutions et structures du pouvoir, consciences positives et rapports des classes, normes de conduites, niveaux de vie, conditions d'habitat, coutumes, etc.

En effet, la sociocritique « *postule la socialité de l'œuvre comme présence du texte au monde, présence du monde au texte, présence du monde du texte au monde des textes* » [232]. Elle a pour but de lire l'histoire sociale de l'espèce sociale, mais plutôt dans la spécificité

[232] KABOMBO WADI, « La sociocritique : une méthode d'approche des textes littéraires », in *Analyses sociales*, LASK, Kinshasa, n°4, 1985, p.34.

esthétique même de la dimension valeur des textes, comme le souligne si bien Claude Duchet [233]. De ce qui précède, nous nous efforçons de dégager la part de l'histoire et la part de la fiction.

***D'abord, l'histoire*** :

Marquée par l'éclatant échec des Conférences nationales, en Afriques en général et au « Zaïre » de l'époque en particulier, vers les années 1990, dont la mission consistait à regrouper toutes les forces vives de la nation afin d'élaborer entre autres un projet de constitution qui mènerait la Transition au processus électoral, l'Afrique ne demeura que l'ombre d'elle-même.

Le déclic qu'aurait apporté donc le vent des Conférences nationales représente l'élément clé du roman, *La chorale des mouches*. « La chorale des mouches », qualificatif attribué par les Kulâhiens à leur Conférence nationale, elle aussi, censée apporter un régime de démocratie dans un pays déchiré par la rébellion, par une crise économico-politico-sociale, n'a pu répondre aux attentes du peuple. Théâtre de querelles et contradictions que seul l'appétit démesuré du profit personnel pouvait expliquer, la Conférence nationale Kulâhienne s'est activée deux ans après le début de ses assises dans un imbroglio.

Le régime dictatorial et sanguinaire d'Oré-Olé s'est réorganisé et la rébellion aussi. Dans un pays où acteurs politiques et autres forces vives de la Nation ne se sont point accordés quant à leur destinée commune, il se dégage une impression d'immaturité et d'impréparation aux grandes responsabilités que requiert la direction d'un pays. C'est dans un régime de dictature inconditionnelle à la population, réduite à un état de pauvreté avancé, que se faufile le destin d'une Afrique livrée à elle-même.

Qui ne se rappelle pas que la Conférence Nationale Souveraine, qui s'est tenue dans l'ex-Zaïre vers la fin du règne de Mobutu Sese Seko, fut une cacophonie indescriptible :

> « La Conférence s'était empêtrée dans des querelles et contradictions que seul l'appétit démesuré du profit personnel pouvait expliquer. Elle s'acheva deux ans plus tard en queue de

[233] DUCHET, C., « Positions et perspectives », in *Sociocritique*, Paris, Nathan, Coll. « Université, 1975, p.5.

poisson, Oré-Olé avait repris du poil de la bête » (p.284).

De toute évidence, le prétexte (pré-texte) qui a servis de matière narrative à *La chorale des mouches* part d'un fait réel, que l'Histoire atteste, à savoir les Conférences nationales en Afrique en Général et plus particulièrement celle du Zaïre.

Même s'il ne nomme pas explicitement la République démocratique du Congo, le lecteur découvre aisément dans les pseudonymes des références manifestes à l'Histoire de ce pays. Ainsi, par exemple, il montre un président de la République, Oré-Olé, acculé – l'ouverture démocratique - organisant des consultations populaires qui lui révèlent, au-delà des slogans clamés jour et nui, le grand fossé entre lui et son peuple.

***Ensuite, la fiction*** :

« Sans art, point d'œuvre littéraire », dit-on !

En effet, la recherche des éléments significatifs dans une œuvre littéraire ne se réalise pas indépendamment du repérage des aspects formels qui en constituent la structure générale. Le caractère unitaire de l'œuvre fait que les valeurs esthétiques soient tributaires des valeurs éthiques et vice-versa.

La question principale qui se pose ici est la suivante : l'auteur s'est-il délivré du carcan et des canons du roman classique à la « balzacienne » par exemple ? Dans le même ordre d'idées, l'auteur se démarque-t-il des écrivains qui, depuis ces trois dernières décennies, recourent à une forme, mieux à une écriture insolite ? Cette forme ou cette écriture résulte entre autres du « souci des écrivains de créer un langage qui serait à la foi délivré du carcan des modèles occidentaux et plus proches du langage de l'oralité traditionnelle », comme le souligne si bien Jacques Chevrier. Aussi des romanciers ont-ils, dans une option d'appropriation, reformulé leurs techniques d'écriture et se ressourcent-ils dans l'oralité traditionnelle africaine.

L'impression globale qui se dégage de la lecture du roman est celle d'un texte dont l'organisation correspond aux canons classiques : une intrigue linéaire ponctuée par une histoire qui commence à un moment donné et qui évolue à travers une série de péripéties ou d'épisodes pour se dénouer à la fin de l'œuvre.

Le récit se présente surtout sous la forme d'une prise de conscience, celle de Tchebwa, le personnage principal, sur sa propre personne face à son entourage. Il s'agit, d'une part, des dialogues qu'il engage avec les autres personnes (c'est le cas, par exemple, avec ses bourreaux lorsqu'il est mis aux arrêts à la Sûreté nationale) et, d'autre part, de l'examen de conscience auquel, dans la solitude, il se livre au lecteur. De là cette alternance de dialogues et de monologues qui constituent la substance du livre. Par ce procédé de construction, l'auteur vise à nous donner une double image du héros. Celui-ci, on le voit, offre en effet l'image d'un être désabusé et profondément frustré dans ses ambitions.

Comme dans sa poésie, le premier roman de Mukala Kadima-Nzuji se caractérise aussi par la pureté du langage, mieux encore un souci de « perfection » de style. On n'y relève aucune faute contre le langage. L'auteur possède une grande maîtrise de la langue française.

## Conclusion

Au demeurant, ce roman une fois fermé, la question que l'on est en droit de se poser est celle de savoir s'il accroche son lecteur. Nous disons « oui » parce que : *d'abord* par une prose magnifique qui honore à plus d'un titre la littérature congolaise moderne en général et romanesque en particulier. *Ensuite*, l'auteur est un des rares écrivains congolais qui n'a jamais déçu ni en poésie, ni en critique littéraire. La leçon que nous devons tirer de cet exemple est que quand on veut devenir un grand écrivain, on doit beaucoup travailler et laisser le temps au temps. Dans ce cas précis, l'écriture de ce roman a pris à son auteur une dizaine d'années de dur labeur et de patience « bénédictine ».

## Bibliographie

DUCHET, C., « Positions et perspectives », in DUCHET, C. (dir.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1975 ;

KABOMBO WADI, « La sociocritique : une méthode d'approche des textes littéraires », in *Analyses sociales*, Kinshasa, LASK, n° 4, 1985.

# L'Odeur de Clio dans l'œuvre littéraire de Mukala Kadima-Nzuji : Scholie et Eloge

KizoboO'bweng-Okwess
Université de Lubumbashi

**Hommage**

En hommage à Mukala Kadima-Nzuji, je voudrais commencer ma communication par cette adresse :

*Monsieur le Professeur*, non ! je préfère vous appeler *Mbuta Muntu*, entendez Grand Homme, parce que l'univers culturel dans lequel une partie de ma jeunesse a baigné me le recommande vivement au regard de votre personnalité.

L'expression *Mbuta Muntu*, dans l'aire culturelle *kongo* évoque un personnage d'exception, un sage, un modèle. On lui doit respect et admiration, car il constitue une grande référence sociale.

*Mbuta Muntu* Mukala Kadima-Nzuji,

Je vous ai connu aux confins des années soixante-dix par l'intermédiaire d'un condisciple d'université qui d'ailleurs est présent dans cette salle. J'étais étudiant en Histoire et mon ami, aujourd'hui professuer Ondain de l'université de Kinshasa, en Romanes. Il ne cessait de me parler de vous comme un Assistant très compétent après chaque enseignement qu'il venait d'avoir avec vous.

*Mbuta Muntu* Mukala Kadima-Nzuji,

Homme d'exception, vous l'êtes : votre itinéraire d'écrivain et de scientifique dévoile votre attachement à la poésie dont la lecture révèle à la fois votre ma^trise de la culture classique (greco-latine) et celle de votre milieu ancestral *luba* en particulier et congolais en général.

*Mbuta Muntu* Mukala Kadima-Nzuji,

Vous êtes également un sage au sens négro-africain du terme : votre sagesse se découvre toutes les fois que vous faites une lecture cririque, sans complaisance, d'une œuvre littéraire. Aussi, la plupart des écrivains congolais débutants ne s'empêchent pas de voir en vous leur « bourreau », mais un bourreau-formateur dans la mesure où tous ces jeunes écrivains qui se cherchent encore dans le champ marécageux de l'écriture vous prennent pour leur « Modèle » : une

fierté légitime pour notre pays. D'où l'hommage qui vous est rendu aujourd'hui à Lubumbashi, ville qui avu éclore vos talents littéraires et vos qualités de chercheur scientifique.

## Mukala Kadima-Nzuji : de la littérature à l'histoire culturelle

L'écriture de toute œuvre littéraire requiert au préalable une inspiration dont la genèse pourrait être soit humaine, soit surnaturelle. Il en est de même de l'œuvre fictionnelle de Mukala Kadima-Nzuji. En effet, ce dernier a été inspiré non seulement par les Mânes des ancêtres, par les Muses de la poésie et des lettres, en l'occurrence Calliope, Erato et Melpomène, mais aussi par la Muse d'Histoire, Clio, pour parler comme les Hellènes ainsi que par l'observation attentive de son biotope, à savoir la société congolaise.

La présente communication voudrait justement réfléchir sur l'apport de l'œuvre littéraire de Mukala Kadima-Nzuji, dans son ensemble, à l'histoire culturelle du Congo contemporain. Ses poèmes, roman et autres écrits liés à la critique littéraire constituent ni plus ni moins des sources historiques littéraires. A ce titre, tout historien des cultures négro-africaines en général et congolaises en particulier y trouvera une riche documentation pouvant l'aider à retracer la dynamique des idées maîtresses qui ont marqué de grands moments du vivre ensemble des Congolais.

Par ailleurs, la communication voudrait également démontrer que l'écrivain Mukala Kadima-Nzuji n'est pas seulement « historien de la littérature congolaise de langue française », mais il est aussi « l'écrivain de l'histoire culturelle du Congo » en ce sens qu'il propose une autre grille de lecture du passé culturel du Congo. Grille de lecture qui demeure, du reste, conforme aux préoccupations historiographiques postmodernes qui empruntent, à la littérature et au cinéma, des recettes narratives, l'usage de la fiction, des émotions[234], etc.

Au total, l'écrivain, à qui je rends un hommage appuyé, dépasse, par la grandeur de son œuvre, la profonde ornière de la littérature congolaise de langue française pour embrasser la noble et exaltante tâche de la reconstitution du passé de ses ancêtres. C'est pourquoi

[234] PROCHASSON, C., *L'empire des émotions, les historiens dans la mêlée*, Paris, Demopolis, 2008 ; ROWLEY, A. et D'ALMEIDA, *Quand l'histoire nous prend par les sentiments*, Paris, Odile Jacob, 2013 ; lire également JOBARD, T., « Les nouveaux chantiers de l'histoire », in *Sciences Humaines*, mensuel, n° 250, juillet, 2013, p. 1-6.

appréhender le fond caché de sa pensée et comprendre son œuvre exigent nécessairement l'exercice d'une scholie.

## Œuvres poétiques de Mukala Kadima-Nzuji comme témoins du passé de la RDCongo

L'historiographie du phénomène ou du fait culturel du monde en général et de la RDCongo en particulier recourt aujourd'hui également aux sources littéraires. Il s'agit en clair des œuvres qui relèvent de la poésie, du roman, du conte, de la nouvelle, etc. Comme on le sait, des écrits littéraires demeurent des œuvres produites à partir de l'imagination féconde ou de la fiction souvent extravagante des écrivains. Des lecteurs qui les parcourent voient naître en eux un faisceau d'émotions diverses à l'instar de la joie, de la peur, de l'angoisse, de l'audace, de l'affection, etc. Plus qu'hier, l'analyse historique actuelle aborde des émotions comme toute autre source de l'histoire. L'époque où on les considérait comme des faits dénués de toute rationalité est dévolue[235]. C'est dans cette perspective que je compte approcher l'œuvre de Mukala Kadima-Nzuji.

En effet, Kadima-Nzuji a légué aux générations à venir une riche poésie qui se dévoile au travers des titres tels que *Les ressacs*, *Préludes à la terre*, *Redire les mots anciens*, etc. Que peut retenir concrètement l'historien de la culture congolaise de l'ensemble de cette poésie ? Avant de répondre à cette question, rappelons que les historiens comme Franck Snowden, Engelbert Mveng, Théophile Obenga, etc. ont étudié les poèmes homériques en l'occurrence *l'Illiade* et *l'Odyssée* pour exhumer des traces de la connaissance multidimensionnelle des réalités negro-africaines anciennes chez les Hellènes.[236] Par ailleurs, ces auteurs évoquent aussi certains écrits littéraires de la Romme antique à l'instar de *Poenulus* de Plaute, *Eunuchus* de Terente, *Satiricon* de Petronius, *Punica* de Sicilius Italicus, etc. pour en extraire des renseignements relatifs au contact négro-romain. Jan Vansina, de son côté, a réussi à exhumer des pans entiers du passé lointain des peuples de l'Afrique centrale en se

---

[235] DAMASIO, A., *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1995 ; lire également DAMASIO, A., *L'Autre Moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2010.

[236] SNOWDEN, F.M., *Before Color Predjudice in the Ancien view of Blacks*, Massachusetts, Cambridge, 1983; lire également SNOWDEN, F.M., *Blacks in Antiquity, Ethiopians in Graeco-Roman Experience*, Massasuchetts, Cambridge, 1970, p. 103-109.

servant aussi des genres littéraires tels que des mythes, des épopées, des proverbes, des contes… de leur littérature orale[237]. Il y a lieu de signaler également le *Roma de Renart* ou d'autres fabliaux qui ont permis une compréhension de la société médiévale. La présence négro-africaine dans l'Arabie préislamique est attestée dans le poème « Antara » et dans l'empire byzantin. Cette présence est repérable aussi dans le poème « Digénis Akritas »[238]. L'œuvre d'Emile Zola renseigne avec intérêt des chercheurs qui étudient la condition ouvrière durant la seconde moitié du XIXè siècle. « Aucun historien digne de ce nom, écrit Lionel Lacour, ne peut désormais négliger ces sources littéraires comme étant des sources historiques à part entière car l'histoire a ouvert son champ d'investigation aus hommes, à tous les hommes et pas seulement les illustres, ceux qui justement faisaient, comme on le dit encore, l'Histoire. »[239]

A l'instar de tout ce qui vient d'être rappelé, les poèmes de Mukala Kadima-Nzuji révèlent de riches renseignements relatifs tant à la culture ancestrale congolaise qu'à la modernité coloniale et postcoloniale. Il ressort de cette analyse que le poète se trouve à la quête de soi et partant de son pays natal. Cela est d'autant plus vrai que la majeure partie de ses poèmes ont été produits à l'époque où le Congo, alors Zaïre, passait sous les Fourches Caudines du fameux mouvement politico-culturel dénommé « Recours à l'authenticité »[240] même si l'on sait que le poète ne fut pas très tendre avec cette sorte de Négritude à la congolaise. « L'homme zaïrois authentique » qu'on voulait à tout prix réhabiliter exigeait naturellement de placer la Femme au centre de toute action. Avec son poème « Usinya », le poète chante la beauté physique de la Femme, la femme congolaise, incarnation de l'Amour :

> Mais dis-moi Usinya si tes yeux
> Sont deux colombes
> Tournoyant dans ma tête
> Comme ces rêves qui ne me quittent pas

---

[237] VANSINA, J., *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Tervuren, MRAC, 1961.

[238] TRAPP, E., « Digenis Akritas », *Wienerbyzantinische Studien*, Band, VIII, Wien, 1971, p. 252.

[239] LACOUR, L., « Le Cinéma, une source de l'histoire », http//www.cinehig.clionautes.org/IMG/Cinema-histoire, 13 août 2005.

[240] NDAYWEL E NZIEM, I., *Histoire du Congo des origines à nos jours*, Bruxelles, Le Cri, 2011, p. 212.

Dis-moi si ta bouche
Est goyave éclatée
Que tendent à ma faim à ma soif
Les milles branches de la vie.

Comme on le voit, le poète plonge son lecteur dans l'ère de l'Authenticité. L'ère pendant laquelle la Femme devait jouir d'une place de choix et cela en dépit de certains excès qui seront commis plus tard à son endroit, à la suite du débordement de ce que l'on désignait par une expression vague : « animation culturelle ». Par rapport à la périodisation de l'histoire culturelle du Congo, les écrits poétiques de Mukala Kadima-Nzuji réfèrent à la phase historique appelée « la modernité postcoloniale » qui est essentiellement marquée par l'effort intense de laisser tomber des recettes culturelles de l'époque en faveur de celles qu'on voudrait à tout prix élaborer[241]. Il se vit ici le drame de tout intellectuel africain qui demeure écartelé entre d'anciennes idoles à brûler et de nouvelles à adorer. Le poète a-t-il réussi, à l'instar de Nathanaël d'André Gide, à jeter le « livre » de son maître ? D'une oreille quelque peu distraite, il y a un peu plus d'une année, à l'occasion d'un autre colloque tenu ici même à Lubumbashi, j'avais cru entendre notre hôte d'aujourd'hui « regretter d'avoir servi son ancienne idole », en l'occurrence la France. Si tel est le cas, il ne serait ni le premier ni le dernier à jeter le livre de son maître. En dépit de cela, comme le disait Senghor, « on marche mieux avec deux jambes qu'avec une seule ».

## Le roman *La Chorale des mouches* comme source de l'histoire culturelle du Congo post-indépendant

Connu comme poète et critique littéraire, Mukala Kadima-Nzuji est depuis devenu également romancier avec la parution de la *Chorale des mouches*. Huit Mulongo apprécie ce roman en ces termes :

> « *La Chorale des mouches* est un véritable procès contre des régimes dictatoriaux qui ont pris en otage, ont confisqué les droits et les libertés des citoyens africains, ont brisé leurs espoirs et leurs projets d'existence en tant qu'êtres humains.

[241] KIZOBO O'BWENG-OKWESS, « De la modernité écornée à la modernité rêvée en République démocratique du Congo : l'odyssée d'une écriture romanesque », in *Journal of Oriental and African Studies*, vol. II, 2013, p. 193-196.

> Un texte qui, après ceux de Ngandu Nkashama, Bwabwa wa Kayembe et tant d'autres, confirme le retour à l'écriture « réaliste », après le pic de scriptibilité instaurée au début des années soixante-dix. »[242]

Au regard de l'histoire culturelle du Congo, *La Chorale des mouches* atteste l'existence d'une culture politique de basse échelle parmi les élites politiques congolaises contemporaines. D'aucuns ont vu dans ce romandes allusions frappantes et sans détour à la Conférence Nationale Souveraine tenue au Congo et qui avait accouché d'une souris. Le romancier parvient, de manière non moins heureuse, à démontrer que la modernité postcoloniale ou, mieux, post-indépendante a courbé l'échine devant des agissements éhontés de la grande partie de la classe politique congolaise actuelle. Les vocables tels que « Ben », « Musoko », « Oré-Olé », « Tsisibi », « Mao », etc. sont porteurs de la médiocrité et des mentalités rétrogrades de nouveaux dirigeants africains. Le roman traduit, par ailleurs, la résistance du peuple qui refuse de disparaître dans la trappe de l'histoire :

« Ben, son personnage principal, le narrateur, donne à ceux qui ont connu la période des dictatures l'occasion, douloureuse mais indispensable pour la suite de leur vie, de revisiter des espaces de torture, un système à broyer des prétentions des modèles de vie non-conformes au modèle inique conçu, formalisé et solidement imposé par le pouvoir des « Guides », « Timoniers », « Pères de la Nation », etc. Par la même occasion, le texte construit pour les nouvelles générations une mémoire historique censée les guider dans la réalisation de leur destin, en ayant conscience de ce que leurs devanciers ont connu comme supplices déshumanisants. »[243] Au total, depuis l'avènement de la mondialisation ou de la globalisation, les écrivains congolais devraient s'efforcer à imaginer une autre modernité, c'est-à-dire « une modernité rêvé » par l'ensemble de la communauté nationale d'aujourd'hui. Car la modernité post-indépendante comme décrite dans *la Chorale des mouches* a échoué.

---

[242] MULONGO KALONDA BA MPETA, H., *De la marginalisation à la nationalisation: un parcours authentique. Dictionnaire de la littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, Celtram, 2009, p. 193.

[243] MULONGO KALONDA BA MPETA, H., *De la marginalisation à la nationalisation: un parcours authentique. Dictionnaire de littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, Celtram, 2009, p. 193.

## Autres écrits ... autres inférences historiques

Dans les études menées par Mukala Kadima-Nzuji, l'historien trouvera une chronologie de ses publications et partant une périodisation qui vient éclairer la dynamique historique de l'écriture au Congo. Cette périodisation permettra de réfléchir sur la validité des « repères chronologiques » par rapport à la chronologie de l'histoire générale du Congo. Je fais spécialement référence à la *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972*, paru en 1973 et à *la littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, publié en 1984. En histoire, le choix des dates pour limiter un sujet est souvent assorti d'une dose non négligeable de subjectivité. C'est ici le lieu de souligner que l'auteur de cette double publication met à la disposition du chercheur historien un outil heuristique d'une grande facture scientifique car il a évité à tout prix à commettre l'anchronisme comme il en est souvent le cas dans des écrits littéraires.

Une autre inférence historique à tirer des études de Mukala Kadima-Nzuji se réfère au « devenir de la nation congolaise ». A ce propos, l'auteur a choisi le gentre théâtral comme principale source pour publier successivement dans *Congo-Afrique*, en 2002, « Théâtre congolais et réécriture de l'histoire nationale », « Théâtre et politique au Congo-Kinshasa. En mémoire de Mikanza Mobyem 1944-1994 » et, surtout, *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa (1965-1990)*, en 2012 chez l'Harmattan. Ce que l'historien peut retenir de toutes ces études c'est le sens critique affiné dont fait montre l'auteur : la manipulation des sources littéraires tant pour la période ancienne que pour celle récente de l'histoire culturelle du Congo permet à l'historien de dépasser des allégories et des métaphores afin d'appréhender le message qu'elles charrient.

## Mot de la fin

L'ensemble de l'œuvre littéraire de Mukala Kadima-Nzuji renferme une immense richesse culturelle qui ne peut pas laisser insensible quiconque cherche à connaître l'homme congolais. Ses espérances, ses angoisses, ses moments de joie, ses mythes, ses réalités politiques et sociales…, tout cela est exprimé en termes appropriés par Mukala Kadima-Nzuji, écrivain, critique littéraire, enseignant… L'historien trouvera dans l'ensemble de son œuvre

littéraire et scientifique des renseignements utiles pour ses investigations de recherche.

*Mbuta Muntu* Mukala Kadima-Nzuji,

Il ne me reste qu'à vous souhaiter une paisible traversée du majestueux fleuve Congo pour continuer à mieux exhumer le passé culturel congolais, africain à l'aide de votre plume.

**Bibliographie**


DAMASIO, A., *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, 1995 ;

DAMASIO, A., *L'Autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau, de la conscience et des émotions*, Paris, Odile Jacob, 2010 ;

JODARD, T., « Les nouveaux chantiers de l'histoire », in *Sciences Humaines*, mensuel, n° 250, juillet 2013 ;

KIZOBO OBWENG-OKWESS, « de la modernité écornée à la modernité rêvée en République démocratique du Congo : l'odyssée d'une écriture romanesque », in *Journal of Oriental and African Studies*, vol. II, 2013 ;

LACOUR, L., « Le Cinéma, une source de l'histoire », in http//www.cinehig.clionautes.org/TMG/cinema-histoire, 13 août 2005 ;

MULONGO KALONDA BA MPETA, H., *De la marginalization à la nationalization: un parcours authentique. Dictionnaire de littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, Celtram, 2009 ;

NDAYWEL E NZIEM, I., *Histoire du Congo des origines à nos jours*, Bruxelles, Le Cri, 2011 ;

PROCHASSON, C., *L'empire des émotions, les historiens dans la mêlée*, Paris, Demopolis, 2008 ;

ROWLEY, A. et d'ALMEDA, *Quand l'histoire nous prend par les sentiments*, Paris, Odile Jacob, 2013 ;

SNOWDER, F.M., *Before Color Predjudice in the Ancien view of Blacks*, Massachusetts, Cambridge, 1983;

SNOWDER, F.M., *Blacks in Antiquity, Ethiopians in Graeco-Roman Experience*, Massachusetts, Cambridge, 1970;

TRAPP, E., "Digenis Akritass", in *Wienerbyzantinische Studies*, Band, VIII, Wien, 1971;

VANSINA, J., *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Tervuren, MRAC, 1961.

# Quatrième partie

## *Mukala Kadima-Nzuji et la littérature critique francophone*

## Mukala Kadima-Nzuji, historien de la littérature congolaise

Edouard Nawej Mukung
Université de Lubumbashi

### Introduction

Lorsque nous lisons la plupart des productions scientifiques de Mukala Kadima-Nzuji, particulièrement *La littérature zaïroise de langue française*[244], *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990*[245] ainsi que des interviewes accordées par l'auteur à quelques organes de presse, nous réalisons qu'énormément d'indices justifient d'un élan de détermination et de volonté de réécrire l'histoire nationale et de relire les mythes anciens.

En effet, dans sa *Littérature zaïroise de langue française* nous découvrons une volonté de combler un déficit dans l'histoire de la littérature de la République Démocratique du Congo, tandis que *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa* se présente comme la valorisation d'un genre littéraire et la volonté de retracer, plutôt de définir le destin national à travers la vision du monde de l'artiste, donc du dramaturge Congolais.

Ayant lu quelques interviewes accordées par Mukala Kadima-Nzuji à quelques organes de presse et au regard de l'éventail des éléments qui en ressortent, nous concluons que la même détermination à rendre visible l'identité littéraire et culturelle congolaise y transparaît. Nous voudrions donc comprendre les attitudes, les actes et les réponses de Mukala Kadima-Nzuji en rapport avec plusieurs questions soulevées à propos de la littérature congolaise, en particulier, et africaine, en général, notamment par Jacques Chevrier dans *Littérature nègre*[246].

Nous découvrirons d'autres réponses à ces questions dans les répliques du penseur lors des entrevues avec la presse et, en dernier lieu, nous donnerons notre propre appréciation du phénomène Mukala Kadima-Nzuji.

---

[244] KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française*, Paris, ACCT et les Editions Karthala, 1984.
[245] KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990*, Paris, l'Harmattan, 2012.
[246] CHEVRIER, J., *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974.

## Des pratiques littéraires au Congo

*La littérature zaïroise de langue française* de Mukala Kadima-Nzuji couvre la période de 1945 à 1965. Dans la première partie consacrée à « la naissance et au développement de la presse pour Africains. *La Voix du Congolais* (1945-1959) », l'auteur présente les conditions de la genèse de *La voix du Congolais* qui, destinée aux Congolais « évolués », consacre l'éveil littéraire au Congo, dès 1945.

Mukala Kadima-Nzuji y évoque également l'émergence des mouvements politico-religieux notamment « le Kimbanguisme », « l'Armée du Salut » et « le Kitawala », mouvements essentiellement caractérisés par la poussée messianique. Il considère que ces différents mouvements sont à l'origine du nationalisme Congolais.

En parlant des « Associations d'Evolués », il précise que leur objectif était de favoriser le développement intellectuel par la pratique de la lecture et des conférences organisées avec le concours des Européens. Ces Associations visaient aussi le divertissement par toutes sortes de jeux.

*La Voix du Congolais* avait pour finalité d'informer et de servir de trait d'union entre les « évolués » qui en constituaient le public : le cadre approprié aux pratiques littéraires auxquelles ces derniers étaient appelés à s'adonner.

A propos des pratiques littéraires, le principe de *La Voix du congolais* était qu'entre les articles de fond, paraissaient un conte, une pièce de théâtre, un récit de voyage, etc. Il s'agissait donc d'une « véritable école littéraire ». Dans le concert de cette production littéraire, la figure d'Antoine-Roger Bolamba s'est fait remarquer de manière particulière.

Se penchant sur la poésie d'Antoine-Roger Bolamba, Mukala Kadima-Nzuji considère que ses vers suscitent toute « une vision du monde, celle de l'Afrique, et marquent, dans un fatras de vers intimistes ou parnassiens, le début de la poésie congolaise inspirée par les réalités matricielles du Noir » (p. 88). Mais, pour lui, cette poésie reste hâtive et journalistique puisqu'aucun cri jailli du cœur ne lui semble pas encore à même d'ébranler « les assises du monde ». Il se rend compte qu'il n'y a pas « de descente en soi pour en explorer les zones obscures de son moi. » (p. 89)

Tout de même, Antoine-*Roger* Bolamba aura eu « le mérite d'avoir affiné, du fin fond de l'Afrique colonisée, son adhésion inconditionnelle à la Négritude et dit le plus clairement sa *foi dans*

*l'œuvre* de repersonnalisation culturelle nègre entreprise, à Paris, par les poètes et écrivains noirs. » (p. 95)

A propos de la portée des contes, légendes et fables publiés dans *La Voix du Congolais*, ils recelaient le mythique ; une valeur récréative donc scatologique ; une tendance éducative donc essentiellement pédagogique et didactique tout en laissant transpirer le cosmogonique, le totémiste, l'animiste, l'héroïque, l'historique et même le théogonique. Ils se situaient pour ainsi dire au confluent du réel et du surnaturel « véhiculant les préceptes de la raison pratique [et] étaient le moyen par excellence qui permettait d'être initié à la vie sociale avec les institutions et de prendre connaissance de la mesure du système de pensée et des références de toute une collectivité ».

L'année 1965 marque la fin de l'émergence de la littérature congolaise avec l'avènement de *Sans rancune*[247] de Thomas Kanza. Cette année-là marque également la fin de l'inféodation à l'idéologie coloniale et à l'absence de talent véritable.

Parlant du théâtre congolais, Mukala Kadima-Nzuji évoque le nom d'Albert Mongita. Il considère que, par lui, le théâtre tel qu'il est esquissé, reste collé à la réalité sociale et psychologique des Congolais, fondé sur l'observation de la vie quotidienne.

A propos du théâtre justement, il faut se référer à son ouvrage *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa.* Cet ouvrage dédié à la mémoire de Mikanza Mobyem retrace la situation du théâtre au Congo – Kinshasa de 1965 à 1990. On peut y découvrir les moments des balbutiements du théâtre avant 1965.

On peut y découvrir également des tentatives en langues locales… Mais plus intéressantes sont les analyses en rapport avec la réécriture de l'histoire nationale de notre pays. L'auteur y relève les grandes figures du passé à partir de celles qui ont marqué la traite négrière, en passant par les fondateurs de grands empires jusqu'aux grandes figures prophétiques et messianiques de notre histoire.

En présentant toutes ces figures de proue (Ngongo Lutete, Msiri, Lueji, Tshibinda Ilunga, Kimbangu, …), il apparaît que la visée est de les faire percevoir non pas comme des personnages historiques mais comme des idées. Spécialement, Simon Kimbangu nous apparaît comme une idée, « celle que le colonialisme n'a pas réussi à détruire et qui lui survit » (p. 65).

[247] KANZA, T., *Sans rancune*, London, Hugh Scotland, 1965.

L'auteur veut nous dire par là que les personnages doivent leur succès et total dépassement à leur force d'âme, à un constant et total dépassement de soi. Au demeurant, il précise que la reprise en charge de l'histoire et l'exaltation des vertus héroïques deviennent la condition de survie d'un peuple profondément divisé, mais aussi celle de la reconstruction nationale.

Cet ouvrage de Mukala Kadima-Nzuji consacré au théâtre a voulu examiner la situation du théâtre au Congo – Kinshasa, une situation s'étalant sur une très grande partie de la deuxième République pour en faire une évaluation. Il ressort de cette évaluation que ce genre s'inscrit dans la continuité de celui de la période coloniale en ce que « tous les deux tirent leur matière soit de l'histoire lointaine ou immédiate, soit de la société, et que, par ailleurs ils exercent l'un et l'autre une double fonction pédagogique et critique ». (p. 176) Il s'agit, ainsi que le souligne l'auteur, de textes entièrement pensés et rédigés pour la scène.

De *La littérature zaïroise…* au *Théâtre et destin national…*, une seule détermination s'affiche, celle de rendre compte des pratiques littéraires au Congo-Kinshasa, de l'émergence de sa littérature à son affermissement. Une détermination qui se veut un démenti.

## Des spécificités d'une histoire littéraire

L'évolution de la littérature en Afrique subsaharienne a correspondu avec l'éveil du sentiment nationaliste chez les Africains. A la civilisation de l'oralité se substituait progressivement celle de l'écriture dont l'émergence était attestée par l'apparition d'une littérature négro-africaine de langue française, affirmait-on dans l'avant-propos à la *Littérature nègre*.[248]

La génération des pionniers de cette littérature s'en est d'ores et déjà allé à l'assaut de l'empire idéologique tutélaire échafaudé par le système colonial. Les manifestations littéraires qui se signalent sont localisables pour la plupart des temps dans les colonies anglaises et françaises d'Afrique. Il s'y compte des écrivains qui font preuve de talent littéraire. La revue des publications ne mentionne pas les productions littéraires de la République Démocratique du Congo. Il faut pourtant que ce pays, immense comme un continent, figure aussi dans le palmarès de l'histoire littéraire. Mais avec quelles œuvres ?

[248] CHEVRIER, J., *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1974.

Il a donc fallu que Mukala Kadima-Nzuji intervienne pour que soient visibles les prémices de la littérature de son pays, prémices qu'il appelle « phénomène littéraire ».

L'éclosion de ce phénomène littéraire dans les territoires sous mandat de la Belgique n'est nullement comparable à l'effervescence caractéristique de certaines colonies anglaises et françaises. Là, les choses s'éveillent beaucoup plus rapidement tandis qu'ici, en République Démocratique du Congo, elles n'apparaissent que tardivement. Sur cette impulsion de faire jaillir le phénomène littéraire, il s'est suffisamment ressourcé : Il lui a fallu à cet effet rassembler un corpus de textes littéraires produits, mais jusque-là inconnus du grand public.

*La littérature zaïroise de langue française* a ainsi comblé le déficit dans l'histoire littéraire d'un pays. Mais, au-delà de cette ambition, cet ouvrage se présente comme une réplique à nombre de questions soulevées par des chercheurs intéressés par la chose littéraire naissante en Afrique. Il y a lieu d'épingler parmi ces chercheurs les cas de Jacques Chevrier et de Lilyan Kesteloot.

Dans sa *littérature nègre*, Jacques Chevrier déclare que « l'Afrique continue à demeurer un lointain « Kamtchatka littéraire », allusion faite au poids que le continent est appelé à exercer dans le monde de demain et aux relations privilégiées que la France entretient avec ses partenaires africains, les colonies françaises d'Afrique entendues.

Une autre question soulevée et celle qui se rapporte aux *modèles occidentaux* pris comme étalon de mesure par Jacques Chevrier. Dans *Littérature nègre*, il est question des modèles européens ou occidentaux, modèles proposés à l'imitation des néophytes Africains dans le domaine de la littérature. A côté de cette question se trouve bien évidemment celle qui se rattache à la *langue de la littérature* en Afrique aussi bien que celle liée aux *spécificités nationales* au vu de la différenciation progressive des entités ou espaces culturels jadis assujettis à une sanction d'uniformité due à la colonisation. Toutes ces considérations peuvent être lues dans l'ouvrage de Jacques Chevrier, en son introduction.

En rapport avec une Afrique continuant à démurer ce « Kamtchatka littéraire », précisons que la métaphore « *Kamtchatka littéraire* » exprime implicitement l'idée de surgissement des littératures à la manière des laves volcaniques de la région russe du Kamtchatka. Les colonies françaises d'Afrique en contact avec leur métropole se présentaient en effet comme un domaine d'où pouvait à tout moment surgir un phénomène littéraire. Quand Jacques

Chevrier en fait l'état des lieux, il découvre effectivement beaucoup d'œuvres de bonne facture. Qu'il s'agisse de l'Afrique subsaharienne ou des écrivains de la diaspora africaine, on compte des écrivains faisant autorité en matière de plume. On peut au passage évoquer le cas des écrivains de la Négritude que Mukala Kadima-Nzuji rappelle et dont il vante la qualité des œuvres. Cependant, l'opportunité de l'éruption d'une littérature congolaise n'est pas à l'ordre du jour, bien que des noms comme V.Y Mudimbe et Ngal Mbwil-a-Mpang soient repris dans la foulée de la littérature nègre de Jacques Chevrier.

Mukala Kadima-Nzuji procède alors par anticipation. Il va chercher dans une matière chaotique d'une entité de l'Afrique encore en grande partie systématiquement dominée par la tendance orale. Il y puise de quoi constituer les prémices d'une littérature, plutôt d'une histoire littéraire. D'où le terminus a quo de *La littérature zaïroise de langue française.*

Ce faisant, il comble un vide en indiquant dans quelle direction et de quelle manière il fallait lire la littérature congolaise. C'est pourquoi nous disons que Mukala Kadima-Nzuji *typifie une littérature congolaise.*

Ayant intérrogé Lilyan Kesteloot à ce sujet, nous lisons que la motivation justifiant l'opportunité d'une *Anthologie négro-africaine*, l'auteur l'envisage aux fins de présenter l'ensemble des œuvres littéraires tant orales qu'écrites qui « expriment la vision du monde, les expériences et les problèmes propres aux hommes noirs d'origine africaine ».[249]

Il est, entre autres, fait mention, dans cette anthologie, des considérations en rapport avec l'intitulé « *littérature nègre* » de Jacques Chevrier. Lilyan Kesteloot préfère l'adjectif *africain* à la place de *nègre*, puisqu'à son sens, on n'a jamais parlé d'une littérature « *blanche* ou *jaune* ». En revanche, il y est souhaité éviter l'équivoque qu'entrainerait le seul adjectif « *africain* », dans la mesure où l'on risquerait de commettre l'abus d'englober la littérature africaine *du nord* qui, culturellement appartient au monde arabe.

Or précisément, en Afrique et, partant, en République Démocratique du Congo (Zaïre), il existe des gènes caractéristiques qui font la spécificité de sa littérature. Ces caractères génétiques relèvent de la musique, des mythes de la cosmogonie… Ils se sont transmis de génération en génération. Leurs traces s'illustrent tant

[249] KESTELOOT, L., *Anthologie négro-africaine*, Verviers, nouvelles Editions Marabout, 1975, p. 5.

dans les romans qu'en poésie et dans les chants, les légendes, les contes et les devinettes qui sont tous des véhicules d'idéologie.

On pourrait éprouver une perplexité devant ce vaste champ d'inspiration. C'est bien cela le cas de Mukala Kadima-Nzuji lorsqu'il se trouve en situation d'élaborer le travail devant préluder à la rédaction de sa *Littérature zaïroise de langue française.* La constitution du corpus lui a été certainement difficile quand il s'agit de considérer les critères de sélection des textes.

Fort heureusement, il nous paraît dès le premier abord de la production scientifique de l'auteur, que celui-ci lève la voix contre l'inféodation des textes aux autres textes. Nous avons l'impression qu'il s'affiche chez lui un idéal de liberté et d'indépendance. Plus loin, il nous paraît également que l'auteur postule une révolution dans le cadre de la littérature. Pourquoi faut-il alors que soit fixé un étalon de valeur en matière d'appréciation des œuvres littéraires ? Pourquoi déterminer que telle œuvre est littéraire et que telle autre ne l'est pas ? À qui l'autorité d'homologation des œuvres littéraires revient-elle ?

Nous ne sommes pas à la place de l'auteur, mais il nous semble que cela soit réellement sa hantise. Certes que l'idéal esthétique, le style, les champs lexicaux et sémantiques, les symboles ou les figures du discours permettent l'identification des textes littéraires du point de vue de la forme. Certes aussi que le texte se perçoit mieux au regard des champs de cristallisation idéologique que sont les thèmes ; il y a, pensons-nous, des valeurs intrinsèques au travers desquelles nous pouvons analyser les textes en vertu de la particularité de leur mode de représentation. Telle, nous semble-t-il, est la manière de percevoir le texte du point de vue de son contenu. Hormis tout cela, la vision identitaire de l'auteur ; le milieu social où l'œuvre s'exerce, et même sa réception par le public des lecteurs peuvent également se présenter comme des déterminants dans l'appréciation.

Vu tous ces aspects que nous évoquons, vu aussi la prévalence de l'élan de liberté et l'idéal d'indépendance qui nous semblent caractériser l'homme Mukala Kadima-Nzuji, il est certain que le penseur s'était décomplexé à fleur de préparation de son ouvrage.

C'est à ce gage de témérité et à cet affranchissement des carcans féodaux du penseur que nous devons l'existence de l'histoire littéraire de notre pays.

Hommage soit donc rendu à Mukala Kadima-Nzuji.

Pour revenir au corpus, nous percevons la perspicacité de l'auteur à ne rien abandonner. Quasiment tout l'avait beaucoup intéressé, notamment dans *La Voix du congolais* pour justifier des thématiques spécifiques à l'entité République Démocratique du Congo. Aussi, se mettait-il à exhumer de l'oubli certains textes qui se pouvaient déclasser puisque prétendument dépourvu de fondement littéraire.

En rapport avec la question relative aux modèles occidentaux qui »devraient inspirer les Africains en matière de faire littéraire, nous constatons que Mukala Kadima-Nzuji exclut l'idée que les écrivains soient nécessairement condamnés à imiter les autres. Certes que des talents ayant fait preuve existent. Mais l'auteur nous donne l'impression de privilégier l'éclosion naturelle d'autres talents, la liberté pour les écrivains de s'exprimer et d'exprimer l'essence de leur être. Il pose presque tacitement l'hypothèse liée à *l'identité* ou, pour mieux dire, *l'authenticité littéraire, au respect des spécificités nationales*.

Il s'agit là d'une preuve irréfutable de ce que nous avons appelé *la manière de typifier le modèle littéraire congolais*.

Ceci dit, nous ne perdons pas de vue la question de la langue de la littérature qui se pose dans l'ouvrage de Jacques Chevrier. Cette question trouve elle aussi réponse dans *La littérature zaïroise de langue française.*

Evoquant les textes publiés en langues locales (nationales) et les mentionnant expréssément, Mukala Kadima-Nzuji réaffirme l'idéal « authenticitaire » devant être le propre de la littérature. On peut se rendre compte de cette visible prise de position en lisant *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa*, où sont souvent repris de longs extraits en langues nationales (langues congolaises).

La question de la langue de la littérature suscite simultanément celle des spécificités nationales qui trouvait réponse dans l'évocation de l'idéal « authenticitaire ». Il est possible de sentir que la vocation des littératures africaines est celle, non pas d'être d'expression française, mais peut être de s'écrire en français.

Là-dessus, de part en part, nous observons chez Mukala Kadima-Nzuji l'obsession qui transpire la rigueur et la discipline vis-à-vis de lui-même et qui transcende son ambition de jouissance de liberté et d'indépendance.

Cette façon de faire, d'user de liberté et de souscrire à la rigueur vis-à-vis de soi même nous fait croire que le penseur postule en définitive l'expression foncière de l'être au moyen d'outils de communication naturels, les langues locales (langues nationales) par

exemple ; langues dans lesquelles s'exprime notamment la musique pour ne parler que de ce cas.

**Les médias insistent…**

Réfléchissant sur la triade « Authenticité, Emergence et Modernité africaine », Mukala Kadima-Nzuji lors de la présentation des grands axes du FESPAM 2013 propose :

> - *La réactivation et le respect constant de son authenticité*. Il est certain qu'il s'agit de la condition sine qua non de l'Emergence de l'Afrique. Là-dessus, il invite au respect des valeurs et des civilisations africaines.
> - Le deuxième axe planche la connaissance de soi.
>
> « *Il faut*, se dit-il, *savoir ce que l'on est* ». L'auteur prêche que la musique doit servir de *modèle* avec créateurs des œuvres de l'esprit pour qu'enfin émerge et s'affirme la modernité africaine. Il juge que cela est la condition de notre survie dans le monde de demain[250].

Outre la finalité d'informer les interlocuteurs sur les états de conscience, sur la pensée, sur les états affectifs et sur les besoins fondamentaux, Mukala Kadima-Nzuji se penche largement sur ce qu'il convient d'appeler *la fonction des musiques africaines*.

Il est certain que les musiques africaines sont à la fois « vecteurs d'authenticité » et « facteurs d'émergence », tout en étant sûr qu'elles promeuvent l'identité de ceux qui en sont les producteurs. Il regarde les musiques au travers de leur diversité organologique esthétique et thématique.

Comparant la musique aux autres arts verbaux et principalement à la littérature africaine, il la trouve plutôt extravertie dans son esprit et dans sa lettre du fait de la langue dont elle se sert alors que la littérature condamne le plus souvent à un exil intérieur épouvantable. Pour lui, les atouts de la musique se cernent par le fait qu'elle apprend *par les choix linguistiques et stylistiques, par la formation d'un public à son écoute qu'aucun peuple ne peut se développer en niant les composantes essentielles de son identité, sa langue*. Il est convaincu que l'émergence n'est possible que si elle puise sa sève dans le terreau de l'authenticité.

[250] Entretien avec Bernard Magnier, in *Le Potentiel*, on line, 13 juillet 2013.

Mukala Kadima-Nzuji illustre son propos en recourant à l'anecdote de *l'arbre qui retrouve l'opacité du ciel en plongeant ses racines dans les profondeurs du sol*, la racine étant la langue maternelle. Il affirme que le musicien, lui, s'exprime sans complexe en sa langue maternelle.

Parlant de *l'expérience historique et sociale de l'Afrique*, il souligne que cette expérience est faite de traite négrière, d'esclavage, de colonisation et de processus de dépersonnalisation auxquels étaient soumis les peuples noirs durant des siècles. Il épingle au passage les contraintes ainsi que les menaces qui exercent leur poids sur l'arrimage de l'Afrique à la vie moderne.

Réaffirmant sa position au sujet des langues nationales[251], Mukala Kadima-Nzuji considère que leur utilisation dans tous les secteurs de la vie nationale constitue la condition du développement. Les Africains doivent « penser » le monde, se « situer » dans le monde, « penser leur relation au monde » à travers leurs propres langues. Ce faisant, il n'exclut pas la connaissance d'une pluralité des langues ainsi que la capacité d'en user avec bonheur comme moyen d'expression.

Il considère qu'il s'agit là d'une manifestation de la richesse intellectuelle et de la culture. Régissant à propos de ses œuvres, l'auteur souligne qu'elles s'inscrivent dans la perspective du développement intégral de l'Afrique. Son avis en plus est *qu'il faut décoloniser la critique littéraire en reprenant l'initiative du discours critique sur les œuvres africaines*.

**Que dire du phénomène Mukala Kadima-Nzuji ?**

Notre regard portera sur les paramètres qui relèvent aussi bien de l'être que de *sa relation au monde*, *de ses réflexions sur le Congolais et sa situation dans le contexte socio-historique dans son pays, en Afrique et dans le monde*.

Nous relevons, de prime abord, l'extra-lucidité de Mukala Kadima-Nzuji. Il s'agit en quelque sorte de la capacité de voir ce qui est caché. Cette capacité on ne peut plus prémonitoire met l'homme en situation d'envisager le futur en fixant d'avance des garde-fous, histoire de faire du futur un contexte d'harmonie.

[251] Propos recueillis par Sylvestre Ngoma, in http//www.CONGO VISION.NET du 20 juillet 2013.

En tablant sur les paramètres qui relèvent de l'être, nous découvrons en Mukala Kadima-Nzuji un *penseur affranchi de la peur*. Nous avons senti que ses actes puisent une énergie décisive dans la volonté. Ce sont des actes d'intelligence. En effet, il lui est très souvent arrivé de décider et d'exécuter les décisions qu'il a prises où beaucoup de ses concitoyens marqueraient une certaine hésitation. Il s'observe chez lui *une expérience de la rigueur* comme socle de son activité. Une énergie décisive est, en fait, celle qui procède de la conception à l'exécution en passant par la délibération et la prise de décision. Elle se définit en d'autres termes comme un acte proprement volontaire. Un tel acte se libère de l'emprise des facettes cognitives de la psychologie humaine, celles-là même qui nous font percevoir et éprouver des sensations quelconques.

Un tel acte transcende aussi le sentiment. Il juge avec sévérité et rigueur.

Cette expérience de rigueur est souvent teintée de réalisme qui fait parfois que *l'homme tranche en faveur de ce qu'il n'aime pas*. Ceux qui ont connu Mukala Kadima-Nzuji savent et témoignent qu'il s'agit d'un esprit perspicace, qui ne fait pas bon ménage avec la légèreté, la médiocrité et la platitude.

Il s'impose des destins d'opiniâtreté et triomphe en définitive. C'est certainement le caractère qui lui a valu d'être sélectionné dans plusieurs sociétés savantes.

Par son réalisme, Mukala Kadima-Nzuji a joué témérairement à l'accouchement de l'histoire littéraire de son pays, une histoire qui faisait défaut jusque-là et qu'il fallait faire surgir concomitamment avec d'autres histoires littéraires des pays ayant subi le même *conditionnement* sociohistorique (traite négrière, colonisation, dépersonnalisation…). Nous voulons parler de l'Afrique occidentale française, l'Afrique Equatoriale française, des colonies anglaises d'Afrique ainsi que de l'Afrique sous l'influence lusophone. Ce réalisme traduit un élan de responsabilité et d'engagement vis – à – vis des défis historiques, politiques et sociaux. Mukala Kadima-Nzuji se présente donc comme *un penseur émancipé, un être décomplexé et ambitieux*.

Affranchi de la peur, il ouvre de nouvelles perspectives notamment dans le domaine de la critique littéraire. Son vœu dans ce domaine et de parvenir à *la décolonisation de la critique littéraire*. Les œuvres littéraires africaines, qui sont largement tributaires des traditions orales ayant caractérisé notre continent, ne peuvent pas être appréciées sur base d'un critérium similaire à celui applicable

aux œuvres des traditions occidentales par exemple. Décoloniser la critique littéraire postule presque en même temps la définition préalable des critères spécifiques qui s'accommoderaient aux réalités d'une littérature africaine en phase de constitution et de confirmation sur l'échiquier universel. Dans ce concert des littératures, il faut que soit envisagée la place de la République Démocratique du Congo et Mukala Kadima-Nzuji a travaillé à cette fin. Lorsque nous portons un jugement sur le choix que fait Mukala Kadima-Nzuji des penseurs sur qui il élabore des documents critiques, nous lisons dans le répertoire quelques noms prestigieux. Deux cas ont attiré notre attention. Il s'agit de *Jacques Rabemananjara et Sony Labou Tansi*.

Nous situons les deux penseurs à deux moments cruciaux de l'histoire de notre continent. Le premier (Jacques Rabemananjara) figure parmi les pionniers de la Négritude. Ses réflexions résument une conception du poète (de l'écrivain) indissociable du sort de son peuple. Pour lui, le poète « noir » doit sa distinction des autres poètes par la matière spéciale de son inspiration dans les circonstances d'une Afrique aux prises avec les affres de la colonisation.

Jacques Rabemananjara note que la mission du poète noir est celle de libérer son peuple, celle d'éclairer sa marche vers la conquête de l'indépendance et le plein épanouissement si tant et que celui-ci partage dans la misère. Faisant l'écho de Césaire, il rappelle que la bouche du poète doit être la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, sa voix devant être la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir.

Il s'agit d'une lourde responsabilité.

Mukala Kadima-Nzuji souscrit à cette vision responsable qu'il s'impose l'obligation de réitérer l'appel en publiant *Jacques Rabemananjara, l'homme et l'œuvre*[252] afin que cet ouvrage fasse office de manuel de vulgarisation de la mission du poète, une mission salvatrice et au service du peuple. Le deuxième penseur, Sony Labou Tansi, fait figure de mythe, un mythe congolais, à l'instar d'autres figures mythiques comme Shakespeare et Hugo, pour ne citer que ceux-là. Mukala Kadima – Nzuji, prenant la direction de l'ouvrage collectif *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, nous paraît

[252] KADIMA-NZUJI, M., *Jacques Rabemanjara, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1981.

manœuvrer en vue de l'élucidation de ce mythe sonyien. Nous le savons bien, Sony Labou Tansi a inscrit sa lutte dans la valorisation de la vie puisqu'à ses yeux, elle est complètement dévaluée dans le contexte d'une Afrique postcoloniale et indépendante.

Dans les circonstances de nos sociétés désarticulées, Sony Labou Tansi modifie chaque fois la portée discursive en se fondant sur le soubassement du même continuum. Il choisit une façon assez particulière d'exprimer ce qui l'obsède : la « truculence verbale ». « *Je ne dis que cette chose là en plusieurs maux* » martèle-t-il pour stigmatiser les basses manières dont font preuve les dirigeants lorsqu'ils gèrent les affaires publiques.

Mukala Kadima-Nzuji est un penseur émancipé. Son émancipation se dévoile dans son option « *une Afrique libérée de toutes les entraves politique, sociale, économique, psychologique*. Une Afrique apte à exercer sa souveraineté culturelle. Une Afrique expérimentant la rupture avec les liens de dépendance vis-à-vis de l'ancien système en commençant par la dépendance linguistique.

Tabler sur des paramètres qui relèvent de sa relation au monde nous met en face de celui qui se sent concerné par le sort de ses frères. Et pour reprendre l'expression de Jacques Rabemananjara, nous affirmerons que Mukala Kadima-Nzuji a le souci de partager les mêmes effets psychologiques que ses frères de race. Il est pour ainsi dire frère de ses frères, homme de son temps, homme de son milieu et homme tout court. Avec ses frères, ils se transmettent les mêmes émotions. C'est un sujet véritablement libre, conscient et responsable. Il est celui qui sait et qui sait qu'il sait, celui qui refuse de faire par procuration ou par conditionnement.

**Conclusion**

En guise de conclusion, il nous revient de tenir pour vraie l'assertion que la littérature, loin d'être de l'art pour l'art, doit de plus en plus être vue comme *moyen de conquête*. Les écrivains, s'il leur arrive très souvent de poser des actes parmi lesquels on pourrait dénombrer ceux qui résultent des pulsions inconscientes, il faut décrypter chez eux et les isoler, les actes qu'ils posent de manière consciente.

Mukala Kadima-Nzuji, tout en gardant le cap notamment en ce qui concerne l'observance des vertus de la rigueur et de la discipline, faisant sienne opportunément la volonté de déroger à quelques principes qui lui sont chers, est allé à la conquête du temps,

n'économisant aucun moyen et partant, est parvenu à sauver l' existence d'un peuple en suscitant tous azimuths sa conscience. Il devient par le fait même le dépositaire de cette saisie immédiate du Congolais par lui-même et l'invite pour ainsi dire à la responsabilité devant l'histoire.

Une leçon se dégage de cette attitude que la honte et la peur de prendre en charge son essence devraient paraitre comme un suicide. Ce qui serait suicidaire c'est laisser couler une saison de l'histoire littéraire d'un pays. Donc sacrifier l'élan fondateur de l'identité nationale, un des facteurs d'émergence d'un peuple. Nous déduisons en cette attitude un geste de récupération in extremis d'un moment capital de l'existence d'un peuple, d'une nation. Par de là le geste, Mukala Kadima-Nzuji nous propose des exemples à suivre puisqu'il en existe qu'il ne faut pas suivre, -exemples des penseurs profondément entichés des affaires de leurs semblables, exemples des personnalités dont la mémoire ne doit pas être obscurcie, exemples enfin des figures de pionniers de libération sur les traces desquels il faut s'engager.

**Bbliographie**

KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965),* Paris, Karthala et ACCT, 1984 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa (1965-1990)*, Paris, l'Harmattan, 2012 ;

KADIMA-NZUJI, M. et KOUVOUAMA, A. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*,

CHEVRIER, J., *Littérature nègre*, Paris Armand colin, 1984, 1990 ;

KESTELOOT, L., *Anthologie négro-africaine*, Verviers, Les nouvelles Editions Marabout, 1975 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Jacques Rabamananjara, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1981 ;

# Mukala Kadima-Nzuji,
# critique littéraire ou la quête permanente du Congo

T. Lukusa Menda
Université Pédagogique Nationale (Kinshasa)

## Introduction

J'ai pris le risque de parler de Kadima-Nzuji, critique littéraire. Et j'ai ajouté comme sous-titre à ma communication, ou la quête permanente du Congo. Mais comment parler d'un homme total, d'un écrivain total ?[253] En effet, à qui lui aurait posé la question, j'imagine que Mukala Kadima-Nzuji aurait pu répondre comme Kafka à son possible futur beau-père : « Je ne suis rien d'autre que littérature et je ne puis et ne veux être rien d'autre. »[254] En ce qui me concerne, je ne connais pas d'autre Kadima-Nzuji que celui dont le curseur de la vie m'a toujours semblé passer invariablement par trois pointes d'un même triangle : la résidence pour se sustenter et consommer la littérature, la Faculté pour enseigner la littérature et le bureau de l'éditeur pour produire de la littérature. Toute façon de répondre à ma question relève dès lors d'un choix intellectuel, esthétique, sinon idéologique. Comment parler de cet homme de lettres total ?

Je suis de ceux qui pensent que tout écrivain, — créateur ou critique, — dès lors qu'il a déposé sa plume et pris le risque de se faire publier, devient auteur, c'est-à-dire producteur d'un texte susceptible de la même lecture que celle qu'il applique lui-même à ses textes-cibles. Le délire terminologique des années 70 a donné le nom de métacritique à cette seconde lecture.

Ma lecture métacritique sera dialogique. L'essence d'une approche dialogique consiste en ce que le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir, selon un discours qui n'est plus épistémologique, mais dramatique[255]. Elle part du principe que l'acte d'écrire est un acte de communication, même si, selon le mot de Jean-Noël Bellemin, celle-ci se passe entre un auteur à moitié muet et un critique sourd à demi,

[253] Le lecteur peut se référer à la bio-bibliographie reprise dans ce volume pour évoluer le travail abattu par cet écrivain en quarante-cinq ans de vie.
[254] Rapporté par BLANCHOT, M., *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, coll. Idées 10/18, 1955, 70.
[255] D'après BARTHES, R., *Leçon,* Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 19.

les voies d'intelligence d'un texte étant innombrables. Je considère l'auteur comme un interlocuteur, comme moi à la recherche de la vérité. Une vérité posée non comme un but à atteindre mais comme un horizon toujours fuyant. Mon corpus limité me permettra de répondre aux questions essentielles d'une telle approche qui sont celles de restituer d'abord la pensée de l'auteur, ensuite de produire une pensée contradictoire sur celle-ci, en dehors de toute volonté d' « ablation laudative ».[256] Évidemment j'accepte que mon discours contradictoire soit aussi contredit. C'est la loi du genre. Todorov « rappelle combien il est difficile d'entendre un reproche que vous adressent les autres. »[257] On ne vient pas à un colloque d'hommage pour lancer des œufs pourris à la tête de l'homme du jour. La pensée contradictoire dont il s'agira ici est celle qui consiste à reconnaître l'autre comme autre, à éviter l'illusion de la critique d'identification, ou même celle de la critique sympathique, génératrice quelquefois de la fusion entre deux pensées, une fusion dont la fin est souvent amère.[258]

Mon approche dialogique sera assortie d'une approche falsificative[259]. Celle-ci consiste à secouer le cocotier des hypothèses ou acquis scientifiques du chercheur étudié. Celles qui résisteront à cette secousse seront retenues comme inférences et versées au patrimoine de mon propre savoir savant. Celles qui ne résisteront pas perdront le droit d'être prises en considération, jusqu'à ce que mes propres hypothèses soient, elles aussi, contredites ou confirmées. L'application de cette démarche m'a conduit à une découverte que je propose en partage dans les lignes qui suivent.

---

[256] L'ablation laudative est un concept emprunté à Philippe Masegabio( in*Le jour de l'éternel)* chez qui il désigne le fait de s'abstenir de tout discours panégyrique.

[257] TODOROV, T., *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, les Editions du Seuil, 1984, p. 179.

[258] D'après BLOCH, M., cité par TODOROV, T., *op. cit*. p. 187-188.

[259] L'approche falsificative a été mise au point par le savant britannique d'origine autrichienne Karl RaimundPopper (1902-1994). Ce savant soutient que l'activité scientifique consiste à tenter de *falsifier* des hypothèses. Si une hypothèse résiste à cette entreprise, elle peut être provisoirement acceptée. Mais aucune théorie scientifique ne saurait être établie définitivement. La *falsifiabilité* des énoncés scientifiques est le critère qui permet de distinguer les sciences de ce que Popper appelle les « pseudo-sciences ». Les énoncés de ces dernières disciplines sont vagues et disent peu de choses sur le monde. De ce fait, il est toujours possible de les rendre compatibles avec des faits contradictoires. Source : Microsoft Corporation, *Encyclopédie Encarta, 2009, sv° Popper*.

Le discours que l'universitaire a cru déployer sur le mode de l'énoncé, s'avère en réalité une récurrente énonciation. Cette énonciation touche au champ littéraire d'investigation ; à l'option méthodologique ; à la vision de la littérature et à l'éthique qu'elle postule.

**Le champ d'investigation**

Mukala Kadima-Nzuji est essentiellement un critique de cette littérature à la nationalité changeante mais que l'on peut appeler aujourd'hui littérature congolaise. Ce n'est pas là une découverte de ma part, mais un choix patriotique dont le critique lui-même se réclame. Dans l'interview qu'il accorde à Charles Djungu-Simba en septembre 2007, il déclare :

> « les lectures m'ont révélé à moi-même. Elles m'ont donné le goût de l'écriture. Et l'écriture m'impose de cerner et de dire mon histoire et le vécu qui est le mien. Mon vécu et mon histoire se confondent avec ceux de mon pays. Je me suis toujours senti comme investi d'une double mission, celle de révéler au monde le Congo dans ce qu'il a d'essentiel, sa culture, mais aussi d'illustrer et de défendre cette culture. Ma création littéraire, depuis *Les ressacs* jusqu'à *La chorale des mouches,* comme mes travaux de recherche, s'inscrit (sic) dans cette dynamique ; elle a pour thème central le Congo dans son unité et dans sa diversité. »[260]

Pour le critique Mukala Kadima-Nzuji, le Congo est un, son aqueuse colonne vertébrale qui le fait chevaucher sur deux rives n'y change rien. Les peuples dans leur vécu quotidien ignorent cette frontière, les musiciens des deux rives l'ont régulièrement révoquée, et le critique lui-même est un grand pontife du «Pont sur le Congo » par la littérature. Les matériaux de celui-ci s'accumulent de plus en plus, le dernier en date étant la création de l'Association des écrivains du fleuve Congo dont il est l'initiateur et le Secrétaire général. En étudiant les écrivains de la rive droite le critique ne quitte donc pas son champ littéraire.

[260] In DJUNGU-SIMBA, C., *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghien (Belgique), les Éditions du Pangolin, 2012, p. 25.

Mais le Congo comme champ d'investigation littéraire me semble creuser une autre dimension. Ce n'est pas le Congo géographique qui intéresse Kadima-Nzuji, c'est un Congo culturel, comme il le nomme, mais aussi le Congo mère-patrie saisi dans une tourmente historique qui interpelle régulièrement le critique. Cela se voit par les tranches chronologiques qu'il choisit d'interroger : 1931-1972 : la rupture avec l'oralité pour l'avènement à la littérature et le retour à une quête de soi par le recours à l'authenticité. 1945-1960 : le réveil de conscience des « évolués » qui aboutit à l'accession à l'indépendance. 1965-1990 : l'avènement et la chute formelle de Mobutu. Ce Congo-là, ne s'appelle Congo que du fait de ce que Gérard Genette appelle mimologisme[261]. Il a pu s'appeler Zaïre sans cesser d'être le même. Un sentiment pourtant me dit que le critique, qui en souligne la diversité, s'accommode plutôt bien de l'indétermination que de la distinction. En effet, il s'agit pour lui d'un Congo objet de désir, d'un Congo fantasme dont il scrute les multiples facettes. Ce fantasme, il l'ausculte avec une tactique de type militaire qui veut qu'on ne défende pas l'objectif en étant sur l'objectif. Mises à part les années de l'âge de raison, Mukala Kadima-Nzuji aura ainsi passé la moitié de sa vie sur la rive droite du Fleuve, avec le laser[262] de sa plume acerbe constamment plaqué sur la rive gauche. Ce Congo-là on le trouve où que l'on soit puisqu'on le porte dans son cœur. Le critique apparaît ainsi comme un homme à la recherche, non pas d'une patrie[263], mais de sa mère-patrie, comme un homme engagé, lui aussi, dans une quête permanente du sens, du sens du Congo[264].

---

[261]Genette définit le mimologisme comme le fait de langage où s'exerce la mimologie ou le fait de langage où elle est censée s'exercer (p. 8). Le terme s'applique également au discours qui assume le mimologisme et au discours qui l'investit. La mimologie elle-même étant définie comme la relation qui, selon certains existerait entre la chose et le mot qui la désigne. Cette relation serait une relation d'analogie (d'imitation).

[262]En physique, le laser est un appareil produisant un faisceau lumineux extrêmement fin et puissant obtenu par un système d'amplification de la lumière par stimulation d'émission de radiations
Le mot laser lui-même est un acronyme qui veut dire = *Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation.* La minutie avec laquelle Mukala Kadima-Nzuji étudie la littérature congolaise de langue française ressemble ainsi à une endoscopie au laser.

[263] Allusion au titre de Georges Ngal, *Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie.*

[264] Voir son ouvrage : *Sony Labou Tansi. Une quête permanente du sens….*

**Une option méthodologique : la critique érudite**

La production critique de Mukala Kadima-Nzuji tient en six titres majeurs[265] : *Bibliographie de la République du Zaïre, 1931-1972* (1973) ; *Bibliographie des auteurs africains de langue* française(1979, en collaboration) ; Jacques *Rabemananjara, l'homme et l'œuvre* (1981) ; *La littérature zaïroise de langue française* (1984) ; *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens* (2007) et *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa* (2012).

Comme on le voit, ces travaux de recherche ressortissent tous à l'histoire littéraire et, jusqu'aujourd'hui, la méthode pertinente pour écrire celle-ci est la critique érudite. Le choix de la méthode est donc très clair pour moi. Précisons toutefois qu'entre herméneutique, érudition et formalisme, il n'y a pas de cloison étanche. Les trois grandes familles de la critique littéraire se complètent harmonieusement. En ce début du vingt-et-unième siècle, on est tout aussi loin du lansonisme altier à la Raymond Picard revendiquant le monopole du discours autorisé sur Racine que du structuralisme microscopique façon Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss autour de ″Les chats″ de Baudelaire.

Et j'ajoute que ce choix est responsable car le critique en assume et les qualités et les faiblesses. Au titre de qualités, l'historien de la littérature est d'abord un historien, c'est-à-dire quelqu'un pour qui les faits comptent et les faits seuls. L'établissement de ces faits exige un véritable travail de fourmis, leur ordonnancement conduit à des renoncements douloureux et à des énonciations idéologiques que l'on préférerait parfois cacher. La critique érudite est une véritable archéologie du savoir. Non seulement elle en est l'infanterie, mais encore elle est à la critique littéraire, ce que la recherche fondamentale est à la recherche scientifique en général.

En procédant de la sorte, Mukala Kadima-Nzuji a jeté des balises solides de la littérature congolaise de langue française et ses ouvrages sont une mine d'informations pour le chercheur ultérieur qui ne peut qu'étirer la démarche vers l'amont en remontant vers des sources plus lointaines, — comme l'a fait Georges Ngal — ou appliquer la même rigueur aux faits ultérieurs, — comme ont tenté

[265] Dans un entretien informel à Brazzaville je lui énumérais le corpus sur lequel je comptais travailler en préparation du colloque. Réponse : « Mais vous avez là l'essentiel. » Je m'en suis tenu à cet essentiel.

de le faire avec un inégal bonheur Alphonse Mbuyamba, Crispin Ngalamulume, Augustin Tshonga, Silvia Riva et Huit Mulongo —.

Au titre des faiblesses, on peut relever l'arbitraire dans le choix des coupes chronologiques. Celui-ci conduit parfois à des anachronismes délicats à gérer. On se souvient peu de ce que la critique érudite telle qu'elle a été théorisée par Gustave Lanson au début du siècle dernier peut avoir ses sources lointaines chez Virgile dont la ligne de conduite était « *Arma virumque cano…* » (Je chante les armes et l'homme). Ce n'est donc pas uniquement son petit siècle d'histoire qui a usé le lansonisme.

Pour sa *Bibliographie de la République du Zaïre*, le critique se fixe une coupe synchronique de 41 ans qui va de 1931 à 1972. Pour sa *Littérature zaïroise de langue française,* la tranche n'est plus que de 20 ans*.* Elle va de 1945, et à 1965. Pour son *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa,* la coupe remonte à vingt-cinq ans en allant de 1965 à 1990. Pour un pratiquant de la littérature congolaise, ces choix sont aussi éloquents par leurs tenants et aboutissants que par leurs exclusions et leurs silences. En effet, 1931 correspond à la publication de *L'éléphant qui marche sur les œufs*. Dans *La littérature zaïroise de langue française,* le critique répudie cette date en argumentant que l'identité de Badibanga n'est pas clairement établie. Quatorze ans d'histoire tombent ainsi dans la chausse-trappe. L'année 1972 correspond à la mise en route de la doctrine politique de l'authenticité. Il y a lieu de se demander si le vérifiable, tout comme la vérité sont des critères épistémologiquement pertinents en littérature. Sinon, on devrait s'arrêter d'attribuer le *Pentateuque* à Moïse et l'*Apocalypse* à un Saint Jean dont l'identité n'est pas rigoureusement établie. Homère était aveugle, John Milton aussi (depuis 1652). Nul ne songe à contester au premier la paternité de l'*Iliade,* ni au second celle du *Paradis perdu* (publié intégralement en 1671). Qui lit les œuvres d'Arouet le Jeune ? On ne connaît que Voltaire. Beethoven était déjà sourd (dès 1798) quand il a atteint le faîte de sa gloire avec *Fidelio* en 1814. On se soucie peu de savoir qui est Frédéric Dard, mais on aime lire San Antonio. Gottlob Frege (1848-1925) a enseigné que l'objectif du chercheur n'est pas tant la vérité. Sa seule mission est la recherche de la vérité. Celle-ci n'est pas un but à atteindre, a précisé Tzvetan Todorov, mais un horizon à poursuivre. Produire plus de pensée plutôt qu'accumuler plus de faits est la nouvelle tâche du critique. Mukala Kadima-Nzuji ne commence rien *ab ovo*, ni *aurbecondita*, mais il est contraint de déplacer la borne historique du début de la littérature congolaise

sous la pression de la controverse sur l'identité de Badibanga. De même, en 1931, il n'y avait pas de République du Zaïre, mais une colonie appelée le Congo-Belge. Je comprends néanmoins la maladresse qu'il y aurait eu à parler de la bibliographie du Congo belge et de la République du Zaïre. Sous Mobutu cela n'aurait pas été ″politiquement correct″, pour ne pas dire ce serait de la provocation pure et simple. Par ailleurs, il y aurait eu un anachronisme par défaut à commencer le Congo-Belge en 1931 au lieu de 1908.

L'histoire littéraire du Congo selon le critique Mukala Kadima-Nzuji est un roman d'apprentissage. Elle s'avère encore une fois une quête permanente de la mère-patrie. Le critique veut entendre la voix de cette mère, qui fonde et alimente son affection et son attachement. Ce n'est pas innocent qu'il commence sa quête par *La Voix du Congolais*. Cette quête n'est pas d'ordre aléthique comme s'en persuade l'auteur de *La littérature zaïroise de langue française* pour sacrifier aux usages universitaires.

En effet, la vérité historique recherchée semble surplomber constamment la Terre promise de la vérité littéraire. La première période (1931-1972) s'arrête à la veille de la publication d'*Entre les eaux* (1973) de Valentin-Yves Mudimbe qui marque l'âge mûr du roman congolais et son insertion dans le concert de l'universel. La deuxième période (1945-1960), en soulignant l'ascension sociale des évolués, s'arrête avant l'effervescence culturelle qui naît à l'Université Lovanium et marque deux moments importants de la littérature congolaise, à savoir : la fondation de la Pléiade du Congo (1964) et le concours Léopold Sédar Senghor (1969). La troisième période enfin (1960-1990) s'arrête au moment où la littérature congolaise devient véritablement écriture, c'est-à-dire ce jeu de signes qui institue au sein du langage une hétéronymie des choses ; c'est le moment où l'on voit un fou du roi devenir le roi des fous par la magie de l'hyperbole, puis devenir simplement roi par celle de l'aphérèse[266] La quête permanente de Mukala Kadima-Nzuji est une quête du sens, comme il s'en apercevra lui-même plus tard, en analysant les écrivains de la rive jumelle du Fleuve. Or, le sens est légion. Il n'est pas seulement intellection de l'histoire politique et factuelle du pays.

[266] Ce jeu a lieu dans *La foire des pharaons de* Lye Mudaba Yoka (inédit).

**Une certaine vision de la littérature**

Le choix de l'érudition manifeste une certaine vision de littérature. Cette vision est donnée dans *La littérature zaïroise de langue française…* On parle de littérature, dit le critique, quand il s'agit : « d'écrits ayant d'une part une intention esthétique nettement marquée, et, d'autre part, se présentant ne fût-ce que sous la forme d'une brochure, même si celle-ci ne compte que quelques pages… »[267] Deux exigences sont ainsi formulées : celle de l'art et celle de la forme et du volume du support ; celle de la qualité et celle de la quantité. Interrogation : il y avait peut-être une telle préoccupation dans la « Cantilène de Sainte Eulalie », y en avait-il dans le « Serment de Strasbourg ? » Voilà deux textes fondateurs de la littérature française qui nous sert de modèle. Ils jurent avec l'atticisme affiché par la précédente définition qui ne s'intéresserait qu'aux productions qui présentent un raffinement intellectuel certain. Évidemment elle oublie le mot de Du Marsais selon lequel « il se fait plus de figures en un jour de marché à la halle qu'en plusieurs jours de séances académiques. »[268]

Poussée à l'extrême cette vision rejoint celle de Maurice Blanchot[269] pour qui un écrit ne devient littérature que quand il atteint le point de jonction du non-lieu, du non-temps et je dirais presque du non-être.[270]Et pour ce critique, les modèles qui semblent avoir atteint cette hauteur sont : Mallarmé, Kafka, Hölderlin[271] et Rainer Maria Rilke[272]

Après que la littérature a récupéré le roman policier et qu'elle tend à absorber entièrement la bande dessinée. Après que les exclus de la « Colline inspirée »[273] ont eu créé une littérature concrétiste, et que les puristes eux-mêmes déclarent n'avoir jamais positivement allumé une telle querelle, le dialogisme critique m'amène à me poser

---

[267]KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française* (1945-1965), Paris, ACCT et Editions Karthala, 1984, p. 12.

[268] DU MARSAIS, cité par le Groupe m, *Rhétorique générale,* Paris, Larousse, 1970, p.17.

[269] Lire de cet auteur les 60 premières pages de *L'espace littéraire…*

[270] C'est moi qui interprète.

[271]Friedrich Hölderlin, (1770-1843), poète allemand, auteur d'une œuvre entre classicisme et romantisme. Méconnue en son temps, cette œuvre a influencé par la suite des auteurs aussi importants que Hegel, Schiller ou Rilke.

[272]Poète et écrivain autrichien(1875-1926).

[273] Telle est l'appellation métaphorique de l'ex-Université Lovanium devenue Université de Kinshasa.

la question de savoir si l'on peut continuer à s'en tenir à une conception aussi éthérée de la littérature.

On peut s'étonner de constater par ailleurs que le critique minimise à l'excès le rôle de l'Université Lovanium dans l'éclosion de la littérature zaïro-congolaise. Or la décennie où lui-même commence sa carrière de créateur est celle-là où Lovanium fut un véritable bouillon de culture, avec sa troupe de théâtre animée par François Mbuyamba et qui attirait tout Kinshasa, avec la fondation de la Pléiade du Congo, avec les premiers pas de la poésie auxquels sont liés les noms de Sébastien Ngonso, d'Isidore Ndaywel. Pour avoir été branché sur la dynamique culturelle négro-africaine, Lovanium a vu défiler l'historique chorale malgache « Les Surfs » et Myriam Makeba elle-même. La Communauté estudiantine du Congo communiait à une même idéologie : elle était progressiste, voire marxisante, et panafricaniste. Les dialecticiens de la trempe d'Anatole Malu et de Kanza Ndolomingu ont écumé tous les campus pour fédérer les étudiants autour de l'UGEC (Union générale des étudiants congolais). Sans ce progressisme quelque peu marxisant, Mwamba ne serait pas mort et « Le fossoyeur » ne serait pas né. Sans ce panafricanisme qui donnait du moulin à moudre tant aux jeunes poètes qu'aux musiciens congolais, il n'y aurait pas eu de *Pitié pour ces mineurs,* pas de *S.O.S pour mon sang qui coule,* pas *de* « Carrefour d'Addis-Abeba »[274].

Je me rallie pour ma part à l'opinion de ceux qui pensent qu'il y a littérature dès lors qu'un texte remplit trois fonctions : une fonction « mathésique », une fonction mimétique et une fonction sémiotique. Le texte littéraire est *mathesis* quand il s'actualise comme carrefour des savoirs ; il est *mimesis* quand il remplit la fonction de représentation ; il est *semiosis* enfin quand il s'actualise comme jeu des signes, instituant au sein même du langage une véritable hétéronymie des choses.[275] Paul Lomami-Tchibamba fait son entrée fracassante à *La Voix du Congolais*, mais avec un article incendiaire. Mais l'écrivain de *Ngando le crocodile* était déjà là.

[274] Titre d'une chanson de Joseph Kabasele.

[275] Cette conception est celle que développe Roland Barthes dans *Leçon,* Paris, les Éditions du Seuil, 1978, passim, de pp. 16 à 28. On peut se faire une idée de cette hétéronymie des choses à travers ces vers de Timo Lolo dans « Kao KokoKorobo » : « …Baplan ifallait nabima nango na ndulu wana Mbila amina palais Master batindikaye Petite abendana ….. »

**Un choix éthique**

Au-delà d'une certaine conception de la littérature, le choix des tranches diachroniques n'évite pas le reproche souvent adressé à la critique érudite, celui de procéder à des coupes chronologiques arbitraires. En anticipant un peu sur mon propos, je peux montrer que les *termini a quo* et les *termini adquem* bougent constamment chez le critique Kadima-Nzuji. Ils s'étendent de 1931 à 1972 pour *La bibliographie de la République du Zaïre,* de 1945 à 1960 pour *La Littérature congolaise de langue française*, et de 1960 à 1990 pour *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa.*

Il y a selon moi deux lectures possibles de ce changement des tenants et des aboutissants de la littérature congolaise. La première est « scientifique ». Le critique est, à sa manière, un écrivain. Il essaie de représenter le réel. Or le réel n'est pas représentable avec les mots. Le chercheur tombe ainsi sous le coup du tâtonnement bien décrit par cette pensée de Bachelard selon qui : « la science est une série d'erreurs rectifiées. » Ce que confirme Popper en explicitant que « La science produit des propositions universelles problématiques, hypothétiques et *a priori* réfutables ».[276]

Dès lors que le réel du Congo et de la littérature congolaise deviennent impossibles à dire, que reste-t-il de tout le discours scientifique du chercheur ? La recherche permanente du Congo et la constitution de la littérature congolaise comme objet d'étude. Là, c'est mission accomplie, mais mission interminable que d'autres ont tenté de poursuivre et poursuivront.

Ce qui reste aussi, c'est la véritable mère-patrie, celle que Mukala Kadima-Nzuji porte avec lui partout : à Kikwit, à Kinyati, à Kinshasa, à Lubumbashi, à Paris, à Bruxelles, à Liège et ailleurs encore, cette patrie du cœur, c'est la langue française. La langue française fait plus l'unité du Congo que la géographie, que la politique, plus même que quelques irréductibilités culturelles. Et c'est pourquoi j'imagine le

[276]Popper, sir Karl Raimund (1902-1994), philosophe des sciences britannique d'origine autrichienne, célèbre par sa théorie de la méthode scientifique et sa critique du déterminisme historique. Popper soutient que l'activité scientifique consiste à tenter de *falsifier* des hypothèses. Si une hypothèse résiste à cette entreprise, elle peut être provisoirement acceptée. Mais aucune théorie scientifique ne saurait être établie définitivement.

critique-écrivain s'exclamer comme Cioran[277] et comme Barbara Cassin : « On n'habite pas un pays, on habite une langue. »

## Conclusion

Après l'hommage à l'homme, je ne puis terminer mon propos sans rendre un hommage également mérité à l'Institution, à l'Université de Lubumbashi et à la Faculté des Lettres et Sciences humaines en général, et au CELTRAM[278] en particulier, pour l'excellente tradition qu'ils ont inaugurée de célébrer nos hommes illustres de leur vivant. Je me félicite d'être associé pour la deuxième fois à l'édification de cette tradition après le colloque consacré aux soixante-dix ans de Georges Ngal. Enfin je félicite l'homme du jour dont l'éclat du mérite n'a pas attendu cette échéance septuagénaire pour être reconnu par le Katanga et le Congo tout entier, les deux rives reliées par ce pont de la littérature dont les matériaux s'accumulent de plus en plus.

## Bibliographie

1. Bibliographie de Mukala Kadima-Nzuji

*Le rythme sanguin,* Kinshasa, Les Belles lettres, 1969 (3è prix de poésie au Concours Léopold Sédar Senghor de 1969).

*Les Ressacs,* Lubumbashi, CELRIA, 1971(poésie).

*Redire les mots anciens,* Paris, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1977 (poésie) ;

*Bibliographie des auteurs africains de langue française,* Paris, Nathan, 1979(en collaboration).

*Jacques Rabemananjara, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence africaine, 1981 (essai).

*La littérature zaïroise de langue française,* Paris, Éditions Karthala/ACCT, 1984 (essai).

*Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens,* Paris,

L'Harmattan, 1987 (essai).

« Le roman à la recherche d'une écriture », in *Notre librairie. Revue des littératures du Sud* n° 63*,* Paris, 1989, pp. 41-48.

[277]Emil Cioran, (1911-1995), philosophe et moraliste roumain de langue française, dont l'œuvre nihiliste et ironique est celle d'un penseur radicalement pessimiste.
[278] Centre d'Etudes Littéraires et de Traitement de Manuscrits.

« Introduction », in Festival panafricain de Musique, *Héritage de la musique africaine dans les Amériques et les Caraïbes*. Préface de Jean-Claude Gakosso. Textes réunis par Alpha Noël Malonga et Mukala Kadima-Nzuji, Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 11-20 (pour l'Introduction) ;

*La chorale des mouches,* Éditions Présence africaine, 2003 (roman).

*Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa* : 1965-1990, Paris L'Harmattan, 2012 (essai).

« Autoportrait littéraire »[279], in DJUNGU-SIMBA, C., *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains congolais de la RDC*, Enghien(Belgique), les Éditions du Pangolin, 2013, pp. 21-25.

2. Ouvrages de référence

AMURI MPALA-LUTEBELE, M., (Textes réunis par…), *Aura d'une écriture. Hommages à Georges Ngal*, Paris, L'Harmattan, 2011 ;

BARTHES, R., *Leçon,* Paris, Éditions du Seuil, 1978 ;

BLANCHOT, M., *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard, coll. Idées 10/18, 1955 ;

MULONGO-KALONDA-BA-MPETA, H., *De la marginalisation à la nationalisation : un parcours authentique. Dictionnaire de littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, CELTRAM, 2009 ;

QUILLIOT, R., « Commentaires I *L'envers et l'endroit, in Œuvres complètes d'Albert Camus*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, pp. 1169-1180 (pour le Commentaire de *L'envers et l'endroit*) ;

TODOROV T., *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage,* Paris, les Éditions du Seuil, 1984 ;

DJUNGU-SIMBAK. C., *Le pouvoir de dire. La force de montrer. La parole aux écrivains congolais de la RDC,* Enghien (Belgique), les Éditions du Pangolin, 2013.

[279] Ce titre est de moi. Les contributions des différents écrivains consignées dans l'ouvrage cité n'ont pas de sous-titre.

## MukalaKadima-Nzuji et les armes miraculeuses de la critique

Antoine Tshitungu Kongolo
Université de Lubumbashi

### Introduction

Le poète Kadima -Nzuji a bénéficié de l'attention de la critique dans maints articles dont témoignent les bibliographies spécialisées. Le critique et historien de lettres s'est passionné pour la littérature de son pays, véritable parent pauvre de la francophonie africaine auquel collait obstinément « l'étiquette d'empire du silence ». Ses efforts pour promouvoir la littérature congolaise sont constants depuis quatre décennies, ont nourrit un corpus imposant dont le cadastre reste à dresser. Il est commode de citer *La littérature zaïroise de langue française*[280], étude incontournable et véritable balise pour une compréhension de facteurs sociopolitiques et culturels qui auront marqué la naissance et le développement de lettres congolaises de langue française. Nulle n'avait abordé avant lui ce domaine avec tant d'érudition, de finesse d'analyse et de distanciation critique avec à la clé la mise sur le flanc d'une foultitude de clichés et d'idées reçues.

En prélude à cette œuvre majeure, il avait publié *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre, 1931-1972*[281] qui rendit de précieux services aux chercheurs, enseignants et étudiants, tant au pays que de par le monde. Ce fut l'occasion pour Mukala Kadima-Nzuji de botter en touche en démasquant bien d'œuvres apocryphes publiées par des Européens sous des pseudonymes à consonance congolaise. Outre *L'éléphant qui marche des œufs,* le critique épingle « les récits pathétiques, mais naïfs de Louis Mabiala intitulés *Je ne haïrai point (1953)* et *Une nuit tragique (1954)* parus à la Bibliothèque de l'Etoile. Louis Mabiala n'est personne d'autre que le R.P. Albert Leysbeth s.j. qui dirigera longtemps cette maison

[280] KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française*, Paris, ACCT et Editions Karthala, 1984.
[281] KADIMA-NZUJI, M., *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre, 1931-1972*, Lubumbashi, CELRIA, 1973.

d'éditions[282]. La contribution de Kadima-Nzuji à la littérature est cependant polyforme : critique et historien de lettres congolaises, il s'est également illustré comme poète, honoré par plusieurs prix littéraires[283]et présent dans de nombreuses anthologies. Il est en outre dramaturge et s'est révélé un romancier inspiré avec *La Chorale des mouches.* [284]

**Un homme aux multiples facettes**

Ses multiples facettes laissent présumer un homme complexe qui oblige à épouser différents angles de vue pour tenter soit peu de saisir la cohérence de son parcours.

Pourquoi ce lecteur fervent, ce fin connaisseur de la littérature négro-africaine, a-t-il choisi de se pencher avec une passion et une honnêteté qui forcent le respect sur les productions littéraires de son pays, tout en évitant les écueils d'un nationalisme étriqué, dans un contexte culturel qui a vu le développement des études négro-africaines prendre une ampleur décisive dans les milieux universitaires ? N'était-ce pas une façon certes courageuse mais risquée pour un chercheur mu par l'ambition de se positionner au sein de l'université ?

Le Professeur Mukala Kadima-Nzuji s'est expliqué sur les raisons qui l'ont porté à embrasser à corps perdu la cause d'une littérature marginalisée. La découverte de *Ngando*,[285] confiné dans le rayon de livres pour enfants, alors qu'il était élève au Collège de Kiniati fut le momentum emblématique qui donna le branle à sa vocation.

Nous tenons avec ce témoignage une des clés de ses recherches constantes et inlassables pour décortiquer les écritures issues d'un pays dont l'histoire coloniale fut des plus singulières dans le concert des nations africaines et même à l'échelle du monde.

Ses choix, sa vocation littéraire ainsi que ses différentes étapes ne sont nullement le fruit du hasard. Qui plus est ses œuvres de création, ses recherches et ses enseignements semblent porter par un même élan à savoir la défense et illustration d'une culture marginalisée à tort qu'il s'agit de porter à la connaissance du monde.

---

[282] TSHITUNGU KONGOLO, A., « *La chorale de mouches* de Mukala Kadima-Nzuji », http// feuilles volantes.lalibre.blogs.be

[283] En 1969, il obtint le troisième prix au Concours littéraire Léopold Sédar Senghor.

[284]KADIMA-NZUJI, M., *La chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003.

[285] LOMAMI TSHIBAMBA, P., *Ngando*, Bruxelles, Denys Perier, 1948. Prix de la Foire du Heysel.

L'illustre critique et Professeur d'université blanchi sous le harnais, naît en 1947 à Mobaye où son père exerce comme médecin (le terme consacré est Assistant Médical) dans l'actuelle Province de l'Equateur. Sa sœur aînée, Madame Clémentine Faïk-Nzuji, a livré un témoignage magistral sur le parcours de la famille Nzuji à travers cinq générations dont le parcours se place résolument sous la quête de la modernité[286].

L'éducation, dans le giron familial, met l'accent sur la lecture, et les études considérées comme la voie royale vers l'autonomie, l'indépendance et la dignité. La bibliothèque familiale est un maillon essentiel dans la quête ainsi que la conquête de ce savoir. Le futur poète et critique aura ainsi l'occasion de dévorer les livraisons de la revue *La Voix du Congolais* dont il démontrera des décennies plus tard l'importance cruciale dans la formation des élites congolaises et dans l'émergence de la littérature congolaise en tant que telle.

Il publie ses premières chroniques dans le périodique *Afrique Chrétienne* qui lui valent une flatteuse réputation alors qu'il est encore étudiant à l'Université Lovanium de Kinshasa. C'est un jeune homme doué qui s'y révèle lecteur passionné et cultivé soucieux de partager ses enthousiasmes autant que d'inciter ses lecteurs à découvrir par eux-mêmes les œuvres recensées. De surcroît, il publie en revue ses poèmes et, en 1969, décroche un prix au concours Léopold Sédar Senghor avec une série de poèmes très marqués par la fréquentation de Senghor et d'autres figures de la négritude dont Jacques Rabemananjara.

Les créations ainsi que les textes critiques de Mukala Kadima-Nzuji sont marqués du sceau d'un héritage, celui des pères de la négritude et travaillé par le désir d'un enracinement dans le tuf congolais. Cette tension entre ces deux pôles révèle une vision dialectique de la culture comme va et vient, entre l'ici et l'ailleurs, et non un enfermement dans un quelconque localisme.

Sa poésie est traversée par des pulsions telluriques qui débouchent sur une vision mythique de la terre congolaise malmenée par l'histoire : *« Il y eut un temps. Et nous vivions blottis l'un contre l'autre, n'ayant pour seuls compagnons que des monceaux de cadavres et le labeur qui ridait nos visages d'adolescents[287]. »*

---

[286]FAIK-NZUJI MADIYA, C., *Tu le leur diras*, Bruxelles, Alice, 2005.

[287] KADIMA-NZUJI, M., *Préludes à la terre*, Kinshasa, Editions du Mont Noir, coll. Objectif 80, 1971, p.38.

Mais si la terre natale est en proie aux déchirements et au doute, elle est cependant portée par les rêves de ses enfants :

> *« Adieu chansons de jadis repues de rêves vendables à la criée sur le boulevard du 30 juin. Adieu chansons innocentes bonnes pour des cœurs en bandoulière servant de cible aux archers invisibles ou pour des négresses en mini-jupes prêtes à prostituer leur beauté native.*
>
> *Nous avons choisis les Paroles d'Homme. Celles exhumées des profondeurs de nos consciences raccommodées à l'heure actuelle où nous célébrons de concert la fête de la Houe et celle de notre Terre ressuscitée*[288]*.* »

En somme, c'est une terre appelée à renaître de ses cendres. Le Congo comme terre, comme destin, comme projet utopique est au cœur de sa parole poétique. Le titre même de *Préludes à la terre* en témoigne : il puise dans le terreau d'un vécu fait de tourments et de peurs, d'angoisses et de craintes, de découragement et de volonté de venir à bout des incuries de l'histoire. De la destruction à la renaissance, du déni à la reconnaissance, le mouvement qui se dessine est dialectique :

*« Nous nous vêtirons de lucioles*
*d'éclats de feu.*
*Tes yeux n'auront plus ni l'insomnie*
*ni la fièvre des temps impaludés*
*où la faim la migraine et la mort*
*tatouaient ton visage*
*sculptaient ton front*
*à coups d'angoisse*
*de désespoir*
*à coups d'agonie.*
*Un ciel apocalyptique*
*éclatera*
*au-dedansde nous-mêmes.*
*Un ciel de foudres*
*Un ciel de pluies séminales*
*éclairera*

[288] *Ibidem*, p.9.

*notre sang retrouvé*[289]*. »*

Pour Mukala Kadima-Nzuji, être Congolais dans les décennies post-indépendantes signifie qu'on est de son temps, qu'on est riche d'un héritage et qu'on se doit de conjuguer ses responsabilités d'homme de culture sans dérobade ni tricherie. Il partage le rêve d'une utopie congolaise, véritable antithèse au chaos permanent issu de luttes pour le pouvoir, bouclier contre des tribalismes morbides et des séparatismes débiles et leurs chroniques sanglantes. N'appartient-il pas aux jeunes générations à qui Patrice Lumumba avait fait entrevoir la vision grandiose d'un Congo qui serait le cœur de l'Afrique, et non l'illustration de sa débâcle, sa proue magnifique et non le bouge dont s'échappent les relents de fornications politiciennes ?

Cette utopie unificatrice, matrice d'une nation supra-ethnique, n'est pas soluble dans le nationalisme dont se réclame Mobutu, qui pourtant confisque et verrouille cette liberté indispensable à tout projet et se munit des instruments de répression à même de conforter son pouvoir personnel. Face à la déferlante d'une propagande totalitaire, Mukala Kadima-Nzuji saura garder ses distances tout en poursuivant sur sa lancée, en se donnant pour mot d'ordre la rigueur et l'humilité. Contrairement à bien d'autres de sa génération, il n'embrassera pas une carrière politique, en raison sans doute de la méfiance que lui ont inspiré les politiciens des années 60 qui ne surent pas éviter les guerres fratricides, les violations de droits humains et bien d'autres excès[290]. Et aussi en raison des impasses de l'idéologie nationaliste, récupérée par le mobutisme pour exercer avec arbitraire et violence un pouvoir sans partage.

Pour sa part, dans le sillage de grandes figures de la négritude, Mukala Kadima-Nzuji a compris et assimilé l'importance des armes miraculeuses de la culture pour une désaliénation effective, préalable à toute affirmation de soi, atout maître pour le recouvrement d'une dignité bafouée et pour un développement digne de ce nom.

Sa démarche est imprégnée dans ses prémisses comme dans son déploiement du concept d'homme de culture lancé par Césaire lors du Congrès des écrivains et artistes noirs de 1956. La part de l'homme de culture dans l'avènement des sociétés libérées du carcan de la domination coloniale est primordiale.

---

[289] *Ibidem*, p.23.

[290] FAIK-NZUJI MADIYA, C., *op. cit.*.

Placer la culture au centre du processus de renaissance du monde noir s'inscrit en filigrane des écrits et des recherches du critique et poète congolais qui, à son tour, entend apporter sa part à la construction d'un pays précis, le Congo-Kinshasa. Il se donne comme mission de révéler aux siens, comme au reste du monde, un patrimoine littéraire minoré voire ignoré et occulté. Comme critique littéraire, il consacre l'essentiel de ses chroniques aux publications signées par des Congolais. Il n'en ignore pas moins les œuvres issues de quatre coins du monde noir. Le Congo doit au mouvement de la négritude à travers les Bolamba et les Lomami d'avoir brisé l'isolement de ce pays soumis à un modèle d'exploitation économique des plus singuliers.

**Plaidoyer pour une littérature méconnue**

La thèse de doctorat que Mukala Kadima-Nzuji prépare et défend à l'université de Liège s'emploie à décrire avec une minutie et une rigueur admirables les conditions d'émergence difficiles d'une littérature congolaise de langue française en raison d'une politique coloniale singulière. Son chantier doctoral, sous la direction du Professeur Albert Gérard, aboutit en 1979 ; la thèse est intitulée : *Politique coloniale belge et formation d'une littérature de langue française au Zaïre (1945-1965*).

En cause le modèle colonial belge ainsi que ses retombées politiques, sociales et culturelles dont il décrit les retombées dans le champ littéraire de langue française. L'auteur livre une analyse implacable du système colonial belge avec ses idiosyncrasies, son paternalisme, et ses nœuds. Il oppose aux tentatives de mainmise totale du colonisateur les réponses du colonisé[291]. Deux voix sur la scène de l'histoire, celle injonctive du maître avec son régime propre, celle du colonisé qui par-delà les mimétismes du discours dominant veut se soustraire aux conséquences néfastes d'une prise de parole tenue pour inadmissible par le maître. Il y a d'un côté les moules imposés avec leur prégnance idéologique et leur schèmes rhétorique ; et de l'autre des déviances, des dissonances qui relèvent de l'initiative du colonisé.

Tel que décrite par Kadima-Nzuji la colonisation comme système de domination concerne le colonisé, dans son corps et dans son

[291]KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française 1945-1965*, Paris, ACCT et les Editions Karthala, 1984, p. 8.

esprit, il ne laisse indemne aucun aspect de sa personnalité. Le critique congolais fait montre d'une intellection rigoureuse des principes, des mécanismes, des outils et des procédures présidant à la domination d'un peuple par un autre, autoproclamé supérieur et seul détenteur de la Civilisation. Au centre de son propos le système éducatif instauré par la Belgique au Congo qu'il qualifie de pyramidal et dont il mesure les retombées tant au point de vue social, culturel que littéraire :

> *« La littérature africaine de langue française est apparue assez tardivement dans les territoires belges d'Afrique : le Congo (aujourd'hui Zaïre), le Ruanda et le Burundi.*
>
> *Le retard littéraire de ces pays, relativement aux anciennes colonies françaises qui de bonne heure ont produit des œuvres d'une valeur esthétique réelle, s'explique par trois faits majeurs : le caractère tardif de l'implantation de l'administration belge, la déficience du système éducatif pour les Noirs, et le type même de politique coloniale en vigueur dans ces territoires.*[292] *»*
>
> *Sur la déficience du système d'enseignement, il met en exergue le fait que « l'enseignement dans les territoires belges d'Afrique, jusqu'à la veille de le Seconde Guerre mondiale, essentiellement missionnaire et subordonné à des fins économiques. Il est rudimentaire et dispersé en langues locales : le kikongo, le lingala, le tshiluba et le swahili pour le Congo, le kinyarwanda pour le Ruanda, et le kirundi pour le Burundi*[293]*. »*

Fort de ce qui précède, MukalaKadimaNzuji, s'emploie à restituer la littérature congolaise de langue française à son historicité. La démystification de l'« œuvre coloniale » permet à notre critique de dresser un portrait du Belge dont il se plaît à souligner le provincialisme, celui spécifique à un peuple européen en marge de grands foyers culturels européens à l'instar de Paris, Londres et Amsterdam. Une marginalité qui rejaillira sur la destinée du Congo et de ses élites.

---

[292] *Idem*
[293] *Idem*

**Des maillons manquants : Stefano Kaoze et Paul Panda Farnana**

Dans son ouvrage culte *La Littérature zaïroise de langue française*, Mukala Kadima-Nzuji se penche sur la période 1945-1965. Au point de vue du *terminus a quo* du corpus, il est regrettable qu'il n'ait pas pris en compte les articles de presse publiés en Europe par des Congolais dans la période 1920-1945. Il aurait pu ainsi prendre la mesure des écrits, des discours, des conférences ainsi que l'action du premier nationaliste et panafricaniste congolais. Cette figure majeure de l'intelligentsia africaine, qui organisa, avec W.E.B. Dubois et le savant belge Paul Otlet, un des pères de l'Internet, le Deuxième congrès panafricain à Bruxelles, au palais Mondial, incline à relativiser la thèse du retard politique et culturel et littéraire du Congo. Le critique s'emploie à bannir de son propos les auteurs supposés, à l'instar de Badibanga ainsi que les écrits (romans et récits) publiés par des missionnaires sous des pseudonymes à consonance bantoue. Sur Badibanga, sa conviction est faite :

> *Pour l'auteur de* L'éléphant qui marche sur des œufs*, il n'a jamais été identifié. Les enquêtes menées auprès de Congolais ressortissants de la région du Kasaï- région à laquelle, compte tenu de son nom, est censé appartenir notre auteur- n'ont rien donné de significatif. On est dès lors porté à croire que* L'éléphant qui marche sur des œufs *serait l'œuvre d'un écrivain colonialiste, sans doute pour s'amuser, s'était mis en tête d'écrire ce livre en français rudimentaire*[294]*. »*

Qu'il nous soit permis de souligner que des récentes publications permettent de miner la thèse d'un canular. Ce texte rentre dans la catégorie de textes à plusieurs mains, fruit d'une collaboration intéressante à étudier en elle-même, entre des coloniaux et des Congolais. Illustré de surcroît par un de pionniers de la peinture congolaise en la personne de Djila[295] Tendo , il ne pourrait passer pour une mystification[296] .

La prise de conscience politique des Congolais est antérieure à *La Voix du Congolais* et à la strate des évolués. Paul Panda Farnana et l'Union Congolaise témoignent, par leurs prises de position, leurs

[294] Il attribue la paternité de l'ouvrage à Gaston-Dénys Périer.
[295] Le nom correct est TshielaNtendu.
[296] A la recherche de la peinture nègre

revendications consignées sous forme de mémorandums et de lettres ouvertes, d'un nationalisme imprégné de panafricanisme dont l'autorité coloniale s'évertuera à limiter l'influence en Belgique et au Congo. Au point que Paul Panda Farnana sera stigmatisé comme communiste, trois décennies avant Patrice Lumumba dont il préfigure en quelque sorte l'avènement. Ses critiques au sujet du système éducatif belge et son combat pour l'avènement d'un enseignement laïc[297] aux côtés des écoles missionnaires, en font une figure de proue dont malheureusement la mort inexpliquée et prématurée sonnera le glas du rayonnement. Ses écrits engagés par leur qualité, leur style le rangent dans le champ des écritures africaines dans la période de l'entre-deux guerres où les filons journalistiques prédominent. Il est à ranger aux côtés de Lamine Senghor et d'autres Africains qui portent le discours anticolonial avant la négritude[298]. C'est un véritable chaînon manquant de l'historiographie congolaise.

Le chantier du critique et érudit congolais est marqué du sceau de l'héritage des pères de la négritude, d'une part, et il est travaillé par le désir d'un enracinement dans le tuf congolais, d'autre part. Cette tension entre ces deux pôles révèle une vision dialectique de la culture comme va et vient entre l'ici et l'ailleurs et non un enfermement dans un quelconque localisme. Son projet serait-il pour autant nationaliste ?

### Politique coloniale et littérature congolaise

Mukala Kadima-Nzuji articule sa recherche sur la thèse du retard de la littérature congolaise par rapport à ses pendants des pays francophones :

[297]Le premier Congrès colonial national se tint en 1920. Panda en fut le seul participant congolais.

[298] Cette période est demeurée une terra incongnita pour les critiques. Si les africains de l'époque engagés dans un combat pour l'égalité de races et pour les réformes voire la fin du système colonial ont laissé peu d'ouvrages, c'est en raison de la censure. Lamine Senghor et Bakary Diallo sont des exceptions. La voix des africains est gommée au profit de celle des coloniaux qui se légitiment comme détenteurs d'une connaissance incontournable, quasi exclusive de la psyché des colonisés.Par ailleurs, outre ses articles Paul Panda Farnana est l'auteur d'un ouvrage intitulé « Africanisme » dont il avait adressé une copie à W.E.B. Du Bois dans l'espoir d'une publication aux Etats-Unis d'Amérique.

*« Ainsi à la veille de la Seconde Guerre mondiale, l'enseignement dans l'Afrique belge se caractérise-t-il par quatre traits fondamentaux :*

*1. Il est avant tout pratique, c'est-à-dire à but utilitaire visant à empêcher les Noirs d'accéder aux postes de responsabilité en les maintenant –l'enseignement littéraire étant exclu – dans un état d'infériorité intellectuelle.*

*2. Il est dispensé par les missions catholiques et protestantes, les écoles officielles ne représentent qu'une portion des plus minimes.*

*3. Plusieurs entreprises entretiennent des écoles particulières dont le personnel est constitué des missionnaires catholiques. Ces écoles forment le personnel technique pour chaque société.*

4. *Enfin, l'enseignement est donné en langues congolaises ; seuls doivent apprendre le français, les élèves que leurs occupations mettent en contact avec les Européens et ceux qui, depuis la réforme de 1938 introduisent les écoles moyennes, sont destinés à l'enseignement secondaire*.

Il considère que les colonies françaises étaient mieux lotis que son pays, le Congo, au vu des politiques pratiquées par la nation colonisatrice, en l'occurrence la France. Il confronte les politiques coloniales belge et française dans un face à face significatif, aux enjeux pour moins décisifs. Il en conclut que la politique coloniale française, imprégnée par le concept d'assimilation fut bien favorable que son pendant belge à l'émergence d'une littérature en langue française.

Ce positionnement est défendable si l'on prend en compte le fait fondamental que le système éducatif, mis en place dans les colonies françaises, permit aux sujets autochtones de s'approprier la langue et la culture française, et au bout de leur trajectoire d'assimilé de trouver une place dans le structures sociales et politiques mises en place par la puissance tutélaire.

Cependant, comme l'a montré Césaire dans son texte canonique à « Culture et civilisation », la politique du colonisateur en pays colonisé a un impact destructeur sur la culture locale *:*

*« Ainsi donc la situation culturelle dans les pays colonisés est tragique. Partout où la colonisation fait irruption, la culture indigène commence à s'étioler. Et parmi ses ruines, prend*

*naissance non pas une culture, mais une sorte de sous-culture qui, d'être condamnée à rester marginale par rapport à la culture populaire, n'a aucune chance de s'épanouir en culture véritable [299]».*

A cet égard, et sans céder à aucune comparaison facile, la France a une politique différente de celle de la Belgique. Constat conforté par quelques faits :

Le premier Député noir de l'histoire, élu en 1914 dans les territoires d'Afrique noire, n'est autre que Blaise Diagne, il terminera son *cursus honorum* comme Sous-Secrétaire d'Etat aux Colonies, après avoir été Maire de Dakar, et Commissaire aux Troupes Noires (1915-1918). La politique d'assimilation imprègne le système éducatif favorisant l'apprentissage du français et l'intégration dans les écoles de la République, en ce compris celles qui incarnent l'élitisme républicain à l'exemple de l'ENS où furent admis entre autres Aimé Césaire.

Le Congo fait l'objet d'un traitement pour le moins singulier. Pas d'élite pas d'ennui, telle était la règle. Mukala Kadima-Nzuji décrit avec une minutie inégalée les idiosyncrasies du système éducatif belge et en montre l'impact sur les champs de l'écriture en langue française.

Les évolués[300] n'ont pas une ouverture sur le monde et leur niveau ne soutient pas la comparaison avec les grandes écoles ouvertes sur le continent même comme William Ponty[301], véritable pépinière des intelligentsias[302] et creuset d'une littérature francophone. Au Congo belge, le système éducatif tend à confiner les indigènes dans le statut d'auxiliaires. Au plan politique, le colonisateur belge tout en se

---

[299] CESAIRE, A., « Culture et colonisation », in AMOLD, J. (dir.), *Aimé Césaire. Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Edition critique*, Paris, CNRS Editions, Présence Africaine, Agence Universitaire de la Francophonie, Item, 2013, p. 1545.

[300] Le Statut d'évolués fut créé par les autorités coloniales au Congo belge, à l'intention des Congolais méritants, aspirants à une égalité des droits avec les Européens comme par exemple fréquenter les cinémas et les restaurants etc. Les impétrants, très peu nombreux devaient apporter la preuve intégration dans le monde civilisé. Les frustrations des colonisés contribuèrent à durcir la lutte pour l'indépendance du Congo dès lors que les partis politiques furent autorisés.

[301] Ecole crée au Sénégal en 1903. Elle a formé de nombreux cadres de l'administration coloniale française dont un certain nombre de chefs d'Etat de l'Afrique indépendante parmi lesquels : HouphouetBoigny, Hamani Diori, Modibo Keita.

[302]De nombreux écrivains sont sortis de William Ponty à l'exemple de l'Ivoirien Bernard Dadié.

réclamant de l'*indirectrule* ne concédera à ses pupilles ni participation au parlement, ni érection des instances participatives locales dans l'optique de ce que les britanniques mettront en place dans leurs colonies.

L'assimilation fut cependant violemment mise en cause par les sujets de l'empire. Il suffirait de méditer le propos de Césaire sur la culture coloniale et plus singulièrement sur la sous-culture qui est le propre de tout pays colonisé. Pour lui culture et colonisation sont inconciliables. Cette sous-culture est précisément l'instrument de la domination étrangère et un facteur nocif de sa pérennisation, une entrave majeure à la l'épanouissement de peuples colonisés. Dans ce sens les colonies françaises comme la colonie belge tombent sous le coup de mêmes reproches.

La politique d'assimilation soumise à un examen critique rigoureux s'effrite à la manière d'un mirage. Les évocations dysphoriques qui essaiment dans les écrits des sujets de couleur de l'empire français en témoignent. Pour Césaire, il s'agit d'un « leurre et un attrape-nigaud ». Senghor proclame pour sa part : « Assimiler et non être assimilé ». Damas n'y va pas de main morte pour fustiger une éducation placée sous le signe de l'assimilation qui finit par provoquer un immense hoquet. Ecrire en langue française ne va pas toujours de soi comme en témoigne le poète haïtien Léon Laleau dont le poème égratigne l'assimilation sous l'angle spécifiquement littéraire :

> « *Ce cœurobsédant, qui ne correspond/ Pas à mon langage ou à mes costumes, / Et sur lequel mordent, comme un crampon/, Des sentiments d'emprunt et des coutumes/ D'Europe, sentez-vous cette souffrance/ Et ce désespoir à nul autre égal/ D'apprivoiser, avec des mots de France/ Ce cœur qui m'est venu du Sénégal*.[303]

De surcroît considérer l'émergence et l'efflorescence de la littérature nègre comme une résultante et même une épreuve de l'excellence de la politique française dans ses colonies paraît pour le moins discutable. Cette littérature nègre n'était pas programmable ; sa réception et ses premiers pas en France fut des plus ambiguës. Nous pensons à René Maran et à Rabearivelo par exemple, perçus

[303] Léon Laleau, "Trahison", cité par L.S. Senghor, "Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française", précédée de "Orphée noir" de J.P. Sartre, Paris, P.U.F., 1998, p108

alors comme des écrivains sulfureux, pourfendeurs de l'empire et de ses bienfaits outre-mer.

Césaire souligne le fait que ce sont les peuples qui font l'histoire. Ils recèlent de ressources, des énergies à même de leur permettre d'inverser les paradigmes, mieux d'inventer une culture nouvelle qui ne serait ni un retour aux traditions ancestrales mais adoption sélective des apports extérieurs.

> *« Dans notre culture à naître, souligne-t-il, il y aura, à n'en pas douter, du nouveau et de l'ancien. Quels éléments nouveaux ? Quels éléments anciens ? Ici seulement commence notre ignorance. Et à vrai dire ce n'est pas à l'individu qu'il appartient de donner la réponse.ET à vrai dire ce n'est pas à l'individu qu'il appartient de donner de réponse. La réponse ne peut être donnée que par la communauté. Mais du moins pouvons-nous affirmer dès maintenant qu'elle sera donnée et non pas verbalement mais dans les faits, et par l'action ».*

Césaire confiant en le génie de peuples colonisés, antidote à toutes les tables rases et les dénis, consacre le peuple comme le créateur et le destinataire d'une culture authentique, la seule digne de ce nom. On est loin de toute vision fascinée de l'assimilation. Après avoir mis le doigt sur la nocivité de toute situation coloniale, semi-coloniale ou para-coloniale, le poète martiniquais relativise la portée du déterminisme en matière de culture. Ce point est capital.

Or les œuvres de la période 1945-1965 portent les stigmates de la sous-culture coloniale belge, elles n'en sont pas moins, sans être des chefs-d'œuvre, des réponses à l'assujettissement. A la tentation totalitaire d'un contrôle par le maître du colonisé dans sa corporéité, dans sa spiritualité, dans sa créativité, ce dernier apporte des réponses qui prouvent qu'il est à même d'idéer, de rêver, et de donner voix à ses émotions, cela en rupture des limites lui assignées.

Dans ce sens, Mukala Kadima-Nzuji a raison d'écrire : « il nous a paru plus intéressant, plus fécond aussi, de comprendre ce phénomène positivement »[304]. Les conditions peu favorables à l'éclosion d'une littérature en langue française au Congo belge débouchent dès lors sur la manière dont les créateurs congolais vont s'assumer, face aux boulets de la politique coloniale, en ce qu'elle recelait de restrictif et d'ambigu.

[304] *La littérature zaïroise …*

Les différentiations coloniales dans le style ne doivent pas déboucher sur une espèce de déterminisme auquel serait soumis le champ littéraire. Cependant les analyses de la politique belge, dans ses principes, notamment en matière éducatif, est révélateur d'un dogmatisme culturel qui rejaillit dans tous les champs culturels et plus singulièrement dans le domaine littéraire. La Belgique en somme a eu recours à un don sélectif. Mais le peuple a tourné le handicap à son avantage. L'aventure des écrivains congolais en est une illustration.

Le retard par rapport aux colonies françaises est discutable et même récusable au vu d'un certain nombre de paramètres. L'assimilation est coupable, elle aussi, d'avoir produit une sous-culture coloniale, avec sa cohorte de mimétismes, sa dépendance symbolique, et se références parfois caricaturaux. C'est à juste titre que les ténors de la littérature nègre s'en sont pris à ce symbole de la domination française, donnée comme salvatrice dans une vision républicaine, objet de rejet pour les sujets coloniaux soucieux de briser les moules reçus en héritage.

Le don sélectif de la colonisation belge se traduit par une politique linguistique qui accorde la primauté aux langues locales. Ce choix est défendu par Joseph-Marie Jadot[305] en ces termes :

> « *A tout prendre, nous n'avons rien fait qui pût empêcher le passage des Congolais de l'art oral du verbe à la littérature au sens propre du terme. Nous nous sommes employés à leur conserver la substance de cet art oral d'inspiration traditionnelle, et nous les avons au surplus intéressés, par nos exemples d'écrivains ou amateurs du livre, à l'art d'écrire où ils allaient entrer*[306]. »

Mais l'adoption de langues locales n'a pas joué nécessairement en faveur d'une efflorescence de textes en langues congolaises, dignes de résister aux temps, et de porter au monde l'intériorité douloureuse d'un peuple opprimé. Le critique et magistrat colonial reconnaît lui-même que dans ce domaine le Rwanda avec Alexis Kagame fait mieux que les Congolais. Le problème est donc ailleurs. En effet, même l'écriture en langues congolaises n'a pas échappé aux

[305]Ecrivain colonial et premier historien de lettres du Congo belge et du Ruanda-Urundi,

[306] *Les écrivains africains du Congo belge et du Ruanda-Urundi : une histoire, un bilan, des problèmes*, Bruxelles, Académie royale des sciences coloniales, 1959, p.11.

méfaits, au rouleau compresseur d'une idéologie peu soucieuse de laisser l'initiative aux colonisés. On méditera à ce sujet la thèse de Malinoswki sur le don sélectif dans les domaines politique, social, technique et linguistique.

Pour Césaire toutes les politiques coloniales convergent car « pour ce qui est des fonctions intellectuelles, il n'est aucun pays colonisé dont la caractéristique ne soit l'analphabétisme et le niveau bas de l'instruction[307]. »

Mukala Kadima-Nzuji a pour sa part mis en évidence les failles du système éducatif belge au-delà même de la question linguistique en tant que telle. Il conviendrait de méditer sur son analyse du système d'enseignement au Congo belge dont les conséquences sur la scène culturelle, politique et sociale furent déterminantes.

**De la littérature congolaise aux champs francophones**

Tout au long d'une carrière académique des plus actives, Mukala Kadima-Nzuji a publié de nombreux articles sur les littératures francophones. Il a dirigé de travaux érudits sur les écrivains du Congo Brazzaville, sur son compatriote Valentin Yves Mudimbe devenu un penseur de dimension mondiale ; sur des écrivains francophones d'Afrique et des Caraïbes. Ses efforts ont porté également sur les musiques de deux rives du fleuve. Dans une étude publiée sous forme d'article intitulée « Nécessité du regard comparatif », Mukala Kadima-Nzuji postule *l'existence affirmée d'une littérature écrite à la fois congolaise et francophone*.[308] L'approche d'une telle complexité identitaire porte notre critique à inscrire son objet de recherche dans le champ de la francophonie africaine mais aussi à scruter hors du champ littéraire africain. De surcroît, il insiste sur la nécessité de sortir *des procédures de lecture exclusive pour enfin promouvoir le regard comparatif.*[309]

Il préconise deux étapes majeures dans l'approche de type comparatif qu'il entend mettre en œuvre: le premier niveau est de portée extratextuelle, tandis que le second est qualifié d'intertextuel.[310]Que recouvrent ces deux termes?

---

[307] A. Césaire, *Op.Cit*., p. 1540

[308] KADIMA-NZUJI, M., « De la nécessité du regard comparatif dans l'étude de la littérature congolaise écrite », in *Congo-Meuse*, n°2 et 3, 1998/1999, Bruxelles, AML, p. 578.

[309] *Idem*,

[310] C'est nous qui soulignons.

*Au premier niveau,* écrit D. Kadima-Nzuji, *le regard du chercheur devra se préoccuper d'évaluer la dynamique des interactions entre la littérature congolaise écrite et les autres littératures dans le champs desquelles s'inscrit naturellement celle de l'ancienne métropole, en l'occurrence la Belgique. Comme toute littérature, celle du Congo fait elle aussi partie intégrante d'un système d'échange fonctionnant à la fois dans le temps et dans l'espace. Une telle prospective de lecture, fondée sur le processus d'échange né de la dynamique des interactions culturelles, met à nu l'interdépendance des littératures apparaît dès lors comme condition de leur existence, de leur survie et de leur enrichissement mutuel.*

*Au second niveau que je qualifierai d'intertextuel, le regard du chercheur en littérature congolaise devra interroger la pratique scripturale des auteurs. Il devra chercher à voir et à savoir comment d'autres textes, d'autres langages, d'autres discours sont à l'œuvre dans toute parole littéraire se proférant, s'écrivant, se construisant. Les théories poststructuralistes ont établi que le texte littéraire n'a pas de clôture, qu'il n'est pas auto-référent. Selon ces théories, tout texte littéraire se définit comme lieu de traversée et de collusion d'autres textes, d'autres discours, d'autres langages antérieurs ou contemporains. Ce sont ces autres textes, ces autres discours, ces autres langages -absorbés et transformés- qui l'engendrent. Dès lors l'interrogation sur le travail de l'écriture, dans la perspective de l'intertextualité, permet de savoir par rapport ou par opposition à quels autres textes les écrivains congolais se situent inconsciemment ou pas au moment où ils produisent leurs œuvres.*

*L'approche intertextuelle du discours littéraire congolais est féconde. Car elle conduit le chercheur à évaluer la dynamique des interactions textuelles et, par ricochet, culturelles dont il a été question plus haut. Elle permet de saisir à quel niveau plus subtil et par le truchement de la langue en l'occurrence le français, la présence de l'Autre et de sa culture dans la parole littéraire congolaise.*[311]

[311] KADIMA-NZUJI, M., « De la nécessité du regard comparatif », dans *Congo-Meuse no2-3, Op. Cit.*, p. 579.

A travers cette étude, Mukala Kadima-Nzuji se rapproche d'autres chercheurs d'envergure à l'instar de J. Riesz qui a pu démontrer toute la pertinence des rapprochements entre textes de colonisateurs, d'une part, et ceux de colonisés, d'autre part en partant de la notion d'hypotexte, chère à Genette[312].

Ce propos qui insiste à juste titre sur l'interdépendance des littératures ouvre des chantiers nouveaux pour les chercheurs loin des certaines tendances inclinant les critiques à enfermer à tort les faits littéraires dans les champs nationaux et à les soumettre à des lectures exclusives. Sa lecture des pionniers de la littérature congolaise se refusait à se transformer négativement en procès contre la colonisation belge. Il les confrontait pour en souligner à la fois les faiblesses et les mérites aux canons de la négritude. Par ailleurs, l'intertextualité qui précisément ausculte la dynamique des interactions littéraires constitue un outil précieux *a fortiori* dans l'optique d'une compréhension de paramètres complexes à l'œuvre dans un processus de création. En effet, l'approche intertextuelle permet d'identifier les textes "absorbés et transformés" par les écrivains congolais, que ces processus soient conscients ou non. Cette démarche ne pourrait que motiver des études comparées portant sur des champs francophones. C'est cette dynamique intertextuelle qui doit conduire à envisager les interactions culturelles sur une échelle plus large. Nous avons pour notre part tenté d'analyser les transferts culturels à l'œuvre dans le champ colonial francophone, d'une part, et dans le champ congolais d'autre part. La mise en évidence de leurs affinités non fusionnelles a révélé bien des aspects méconnus du corpus congolais d'hier et d'aujourd'hui à partir d'une analyse textuelle précise. En effet, à nos yeux, le comparatisme de par sa capacité heuristique est à même d'apporter des éclairages idoines sur bien des questions demeurées controversées dans le champ de la littérature congolaise de langue française.[313]Ces questions sont de plusieurs ordres : Quelle histoire et quelle périodisation littéraire ?

---

[312] RIESZ, J., « Littérature coloniale et littérature africaine : Hypotexte et hypertexte » dans *Champs littéraires africains*. Textes réunis par R. Fonkoua et P. Halen avec la collaboration de K.Städler, Paris, Seuil, 1980

[313] En ce qui me concerne mon chantier précédent aura permis de révéler des textes méconnus , oubliés ou minorés, de mettre en évidence leurs assises polyculturelles et remettre en orbite bien des pionniers laissés en rade à la faveur des chronologies littéraires bâties sur un modèle intellectualiste positiviste. A moins qu'il ne s'agisse d'historiographie trop dépendantes de la chronologie politique.

Qui sont les pionniers de la littérature congolaise ? Faut-il oui ou non intégrer dans le corpus de textes récemment exhumés de l'oubli écrits entre 1919 et 1930, en l'occurrence les poèmes de Nele Marian et les essais de Paul Panda Farnana ? Quel sort réserver à des textes à plusieurs mains comme *L'éléphant qui marche sur des œufs* ?

Parmi les dernières interventions et études du Professeur Mukala Kadima-Nzuji l'on notera son intérêt croissant pour la chanson congolaise qu'il considère comme un genre littéraire à part entière dont l'impact par ailleurs sur la population congolaise est d'autant plus prégnante qu'elle implique l'usage de l'idiome lingala plus familière que le français pour la majorité de la population. Bien plus, c'est un art à part entière dont il invite tout un chacun à prendre la mesure, et qui, du reste en bouche un coin aux littérateurs patentés :

> *« Dans l'espace congolais pour ne prendre que ce cas,* la chanson *est devenue le principal cadre de pensée et de référence pour la majorité de la population. Que l'on soit médecin, professeur d'université, homme d'église ou éboueur, on se plaît, au cours des débats ou des conversations, à étayer son argumentation ou son propos à l'aide de fragments de chanson. La chanson en est venue à se constituer un public capable d'en prendre la mesure et d'en lire les linéaments. Le fait de disposer d'un public au sein de son propre espace de production et de diffusion, et d'établir un dialogue permanent entre elle et ce public, fait de la chanson une parole hautement séminale. Tel n'est pas le cas de la littérature dite francophone, qui demeure extravertie du fait de la langue, mais aussi du fait qu'elle a du mal à se constituer, à l'exemple de la chanson, un public endogène. Même le jeu d'africanisation du français auquel s'adonne à cœur joie l'écrivain francophone avec l'illusion d'avoir apporté du neuf à la littérature, ne répond guère aux besoins du lecteur africain mais plutôt à ceux du lectorat occidental curieux de savoir comment sa langue pousse ses racines au-delà des mers. L'une des raisons du succès de la chanson est précisément le fait qu'il puise sa substance dans la vie quotidienne et forme des messages en parfaite adéquation avec les préoccupations et les aspirations profondes du plus grand nombre. Mais elle s'explique aussi par le travail que l'artiste opère sur la langue, par la créativité linguistique. »*

Il envisage cette question ainsi que celle de la littérature francophone écrite en dehors du continent dans le contexte de la mondialisation dont il met en exergue les apories et défis et les dangers :

> *« Pourtant, en dépit de ses apports considérables, notamment dans le domaine des technologies de l'information et de la communication, qui tendent à abolir le Temps et*

*l'Espace ou, tout au moins, à réduire la distance entre les humains, la mondialisation reste un processus d'uniformisation des modes de vie et de pensée sur le modèle euraméricain. Elle nie le divers au profit de l'Un. Elle impose à tous la civilisation de l'Hamburger, du Coca-Cola, du Jeans et du Western. Elle lamine les différences et impose l'unicité de la forme et de la pensée. On a beau exiger le respect de la « diversité culturelle », elle ne sait que faire de nos états d'âme. La vérité est qu'elle s'en moque. »*

De la littérature du Congo aux littératures francophones et à la nécessité d'exercer le regard comparatif, de la littérature francophone à la chanson, du sort de la culture africaine dans le contexte de la mondialisation, la pensée de Mukala Kadima -Nzuji s'est construite au gré de la passion dans une posture à la fois de critique lucide et d'ouverture tous azimuts. Mukala Kadima-Nzuji incarne à mes yeux un homme lige, attentif aux moindres frémissements des créateurs congolais dans le domaine littéraire. Un critique érudit, doté d'une honnêteté irréprochable qui le porte constamment à mettre en retrait de ses affects au bénéfice d'un contact vivant, intense avec des œuvres dont toujours il parle en connaissance de cause. Ni posture mondaine, ni propension à des formules rutilantes mais creuses, ni inclination à une phraséologie pompeuse et une terminologie hermétique.

Son approche critique, qui se déploie loin des engouements frivoles, est attentive à la complexité des œuvres littéraires, qu'elles soient congolaises ou autres. Sa longue carrière de critique, elle débute alors qu'il est encore étudiant à l'Université Lovanium, fait de lui le gardien attitré du temple. Celui qui aura ratissé en ses moindres recoins un champ de créativité longtemps minoré et qui a fini par acquérir ses lettres de noblesse. D'aucuns lui ont fait le reproche d'être sévère. Une façon de reconnaître que l'homme n'est pas coutumier d'encenser le tout venant de la littérature. Par ailleurs dans un champ où les polémiques ont fusé avec leurs relents de règlements de compte, il a su faire montre de longanimité et de tolérance. Entré en littérature comme on entre en religion, Mukala Kadima-Nzuji n'eut de cesse de porter haut le flambeau d'une culture longtemps méconnue voire marginalisée dans le polysystème de la francophonie. « Libérez le démiurge…. », s'exclamait Césaire. Notre homme devenu de surcroît éditeur sous le label est engagé dans un chantier fondamental, celui de la culture au sens le plus noble,

autrement dit en faveur de l'homme, tout l'homme. L'ensemble de son œuvre est sous-tendue par la quête de l'excellence ; elle aussi une précieuse contribution au dialogue des cultures.

**Bibliographie**


CESAIRE, A., « Culture et colonisation », in AMOLD, J. (dir.), *Aimé Césaire. Poésie, Théâtre, Essais et Discours. Edition critique*, Paris, CNRS Editions, Présence Africaine, Agence Universitaire de la Francophonie, Item, 2013, p. 1545 ;

FAIK-NZUJI MADIYA, C., *Tu le leur diras*, Bruxelles, Alice, 2005 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Politique coloniale belge et formation d'une littérature de langue française au zaïre*, Liège, Université de Liège, 1979, 442 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Bibliographie de la République du Zaïre 1931-1972*, Lubumbashi, CELRIA, 1973 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Jacques Rabemananjara, l'homme et l'œuvre*, Paris, Présence Africaine, 1981 ;

KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française, 1945-1965*, Paris, ACCT, Karthala, 1984 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa : 165-1990*, Paris, L'Harmattan, 2012 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Les Ressacs*, Kinshasa, ONRD, 1969 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Préludes à la terre*, Editions du Mont Noir, Coll. Jeune Littérature, 1971 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Redire les mots anciens*, Editions Saint-Germain-des-Prés, 1977 ;

KADIMA-NZUJI, M., *La chorale des mouches*, Paris, Présence Africaine, 2003 ;

KADIMA-NZUJI, M., « De la nécessité du regard comparatif dans l'étude de la littérature congolaise écrite », in *Congo-Meuse*, n°2 et 3, 1998/1999, Bruxelles, AML, p. 578 ;

KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures, des sciences de l'homme et la société : mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris, l'Harmattan, 2003 ;

LOMAMI TSHIBAMBA, P., *Ngando*, Bruxelles, Denys Perier, 1948. Prix de la Foire du Heysel ;

RIESZ, J., « Littérature coloniale et littérature africaine : Hypotexte et hypertexte » dans *Champs littéraires africains*. Textes réunis par R. Fonkoua et P. Halen avec la collaboration de K.Städler, Paris, Seuil, 1980 ;

TSHITUNGU KONGOLO, A., « *La chorale de mouches* de MukalaKadima-Nzuji », http// feuilles volantes.lalibre.blogs.be

# Mukala Kadima-Nzuji au centre de la polémique sur l'élitisme et le populisme en littérature congolaise d'expression française : procès de la littérarité et plaidoyer pour les lettres congolaises

Jean-Baudouin Mokoha Monga- Adogo
Université de Kinshasa

## Introduction

De plus en plus, deux tendances se dessinent aisément en littérature congolaise de langue française : l'élitisme et le populisme. La première est constituée d'écrivains formés dans les universités et les grandes écoles, quasi exclusivement à la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Lovanium, considérée comme le berceau ou l'aréopage des « vrais » écrivains congolais dont la qualité et la notoriété ont été consacrées par divers prix littéraires tels que les Prix Sébastien Ngonso, Léopold Sédar Senghor, le Grand Prix Catholique de Littérature, la Médaille de Vermeil, le Prix de l'Union Africaine des Arts et des Lettres…

Cette idée fut publiquement soutenue à l'Université de Kinshasa, le 12 janvier 1999, par la Ministre de la culture , Juliana Lumumba , au cours d'une conférence, à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines.

La deuxième tendance renferme d'autres écrivains essentiellement dits mineurs. Leurs œuvres sont moins connues et , par conséquent, peu enseignées dans les écoles et les universités, du fait vraisemblablement de la sous –scolarisation de certains et du moindre impact littéraire de leurs œuvres sur le public.

De par ses prises de position en tant que grand homme de lettres et de culture, Mukala Kadima-Nzuji demeure, à nos yeux, le défenseur de l'élitisme en lettres congolaises. Nous tenterons de le démontrer dans ce texte, en nous interrogeant en même temps sur le sort de la littérature dite populiste. Et pourquoi même les écrivains les plus célèbres sont-ils aujourd'hui méconnus du grand public lettré congolais ? A quelles stratégies faudra-t-il recourir pour l'appropriation de la littérature congolaise par les intellectuels congolais en tant que leur patrimoine culturel à

conserver précieusement et à diffuser largement à l'échelle mondiale ?

### De l'élitisme en littérature congolaise de langue française

Pour les partisans de l'élitisme, la littérature n'est pas la chose la plus équitablement répartie aux hommes, comme par un coup de baquette magique. Elle est plutôt pratiquée par des esprits hautement formés dans les universités et les grandes écoles et habités par la muse. Eu égard à la thèse de la stratification sociale, elle (la littérature) relève de la haute sphère : l'aristocratie. Aussi devient-elle un domaine éclectique réservé aux élites et non à la populace, tant du point de vue de sa production que de sa réception. Ainsi, en République Démocratique du Congo, seuls les romanistes et érudits de la trempe de V.Y Mudimbe, Ngal Mbwil a Mpang, Mukala Kadima-Nzuji, Clémentine Faïk -Nzuji, Masegabio Nzanzu, Yoka Lye Mudaba, Pius Ngandu Nkashama, Gaby Sumaili… pourraient prétendre à la noble qualité d'écrivains, de ces hommes illustres méticuleusement sélectionnés par le destin que les Romains qualifiaient affectueusement de « Viri illustres » : la race des oiseaux rares.

C'est dans ce même ordre d'idées que Tito Yisuku Gafudzi révèle au public congolais intéressé à la littérature une classification des écrivains dans laquelle il tente de différencier les uns des autres (« les puristes » et « les concrétistes »). Ngandu Nkashama, pour sa part, distingue « Les poètes complets promis au destin des grandes voix » des « Voix sonores des tumultes »[314] Cette « manie classificatoire »[315] a tellement gagné du terrain que nombre de professeurs d'université et du secondaire, adeptes du purisme, cultivent une aversion indescriptible vis-à-vis des écrivains dits mineurs ou populistes. Ces derniers ne sont ni cités ni étudiés dans les écoles et les universités, de crainte d'initier leurs apprenants à la « médiocrité littéraire ».

[314] Lire *Notre Librairie*, n°36, Paris, 1982.

[315] Nous devons le concept à Kabombo Wadi qui, constamment, fustigeait les classifications qui sont , d'après lui, appauvrissantes, d'autant plus qu'une œuvre est ouverte comme une bouteille à la mer.

**Mukala Kadima-Nzuji : partisan de l'élitisme en lettres congolaises**

De par ses prises de position, Mukala Kadima-Nzuji a jeté le pavé dans la marre en littérature congolaise de langue française. Il écrivait en 1979, dans un article publié dans *Décennie II* : « Ecrire sur la création romanesque au Zaïre, c'est, me semble-t-il, disserter sur le vide. Tant qu'elle est quantitativement et littérairement dénuée d'intérêt, surtout lorsqu'il s'agit de tentatives romanesques de Zamenga qui se situent en deçà du langage littéraire »'[316]

En effet, il apparaît clairement, à la lumière de cet extrait, que, pour Mukala Kadima-Nzuji, les œuvres narratives de Zamenga sont des écrits non littéraires. Ce dernier, qui a raté la littérature, en est fort malheureusement passé à côté et ne peut être qualifié d'écrivain. Il n'en a donc pas qualité. Ce qui est vrai pour Zamenga l'est aussi pour bien d'autres « prétendus écrivains de son acabit ».

Une vérité saute aux yeux dans l'itinéraire de Kadima-Nzuji que les critiques littéraires présentent comme une totalité et l'un de meilleurs historiens de la littérature congolaise d'expression française : « Kadima est l'oiseau des hauteurs ». Né sur les sommets de la chaîne des montagnes de Nganza et de Niaki qui surplombent la maternité coloniale belge de Banzyville (l'actuel Mobayi-Mbongo), à côté de la rivière Oubangi dans le District de l'Oubangui (Nord), en Province de l'Equateur, Mukala Kadima-Nzuji est et demeure cet oiseau des hauteurs, l'oiseau des montagnes et du firmament appelé à voler toujours très haut et à scruter les réalités d'en haut.

C'est donc grâce à ce destin magnifiquement prometteur qu'après ses solides humanités classiques au Collège Saint Ignace des pères jésuites de Kiniati, dans l'actuelle Province de Bandundu, il fera la rencontre, sur la « colline inspirée » du Mont Amba, de l'éminent professeur de littérature, Victor Bol, l'ayant intensément initié à la syntaxe et la versification gréco-latines et françaises, à la prestigieuse Université Lovanium.[317]

Kadima-Nzuji volera ainsi vers les mêmes horizons, les mêmes hauteurs auxquelles il fut destiné, en inscrivant son nom en lettres de noblesse dans le panthéon littéraire congolais et en prestant dans les

---

[316] Kadima - Nzuji, M., « Misère d'une littérature : création – romanesque au Zaïre », in *Décennie,* Paris, n°41, 1979, p.54.

[317] Ce fut le Professeur Victor Bol qui préfaça le recueil de poèmes *Somme première* de Philippe Masegabio comme pour témoigner du talent scriptural de son étudiant en Philologie romane.

grandes universités d'Afrique, d'Amérique et d'Europe, à travers ses enseignements de littératures africaines et ses communications culturelles et scientifiques de haute valeur.

Bref, cette hantise de hauteurs et d'excellence, dans un idéal de perfection, inscrite en lui depuis sa prime enfance qui avoisinerait la préciosité en France, le marinisme en Italie, l'euphuisme en Angleterre et le gongorisme en Espagne, Kadima-Nzuji la tient de sa naissance dans la famille, de l'Assistant Médical Indigène de l'Administration coloniale belge, Nicolas Kadima-Nzuji, et de sa solide formation classique et universitaire faisant de lui, à l'instar de ses compatriotes, V.Y. Mudimbe, Ngandu Nkashama, Ngal Mbwil a Mpaang, Elikya Mbokolo, Ndaywel è Nziem, l'homme de l'universel et l'idole des intellectuels congolais et des hommes de culture, en général.

**Qu'est-ce que la littérature ?**

Cette question apparemment banale occupe tout le gros ouvrage de Jean-Paul Sartre portant le même titre *Qu'est-ce que la littérature* pour témoigner à la fois de la complexité, de l'élasticité et du flou terminologique qui entoure ce mot. Il y a écrit : « si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, mais l'œuvre comme objet ne verrait le jour, et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât […], il n'y a d'art que par et pour autrui. »[318]

Un autre théoricien de la littérature, Todorov, ajoute : « les premiers logiciens modernes (Frege par exemple) avaient déjà remarqué que le texte littéraire ne se soumet pas à l'épreuve de vérité, qu'il n'est ni vrai ni faux, mais précisément fictionnel. Ce qui est devenu un lieu commun aujourd'hui ».[319] Wellek et Warren, pour leur part, affirment que « le langage est à la littérature ce que sont le bois à la sculpture, le son à la musique, la couleur à la peinture, la pierre à la bronze, bref, un matériau ».[320]

De toutes ces pensées se dégagent plusieurs éléments qui fondent la spécificité de l'œuvre littéraire : le langage, l'art, la fiction, le scripteur. C'est dans ce contexte que Charles du Bos considérait la littérature comme « la rencontre de deux âmes : le scripteur et le lecteur ».

---

[318] SARTRE, J.P., *Qu'est ce que la littérature,* Paris, NRF, Collection idées, 1955.
[319] TODOROV, T., *La notion de littérature et d'autres essais,* Paris, Seuil, 1987.
[320] WELLEK, R et WARREN, A., *Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971.

Là où la fiction fait défaut, il n'y a point de littérature. Par opposition à la science, la littérature est connotative, opaque et plurifonctionnelle. Elle est non seulement référentielle, mais aussi expressive et pragmatique, ambiguë et riche en associations.

C'est donc un langage modélisant, une transfiguration artistique et non un transcodage fidèle. Car l'art suppose un langage esthétique. Ainsi, est littérature tout texte, poésie ou prose, où coexistent un style, une mobilisation des puissances suggestives : images, sonorités, rythmes.

Et puisque la littérature requiert scripteur, autrui, langage, fiction, communication et art, il semble malaisé d'exclure gratuitement certains scripteurs du monde littéraire. De même, toutes les tendances classificatoires et réductrices du phénomène littéraire deviennent appauvrissantes et univoques. Elles visent plutôt à enfermer les œuvres et les écrivains dans les tiroirs. Pourtant, l'œuvre est une bouteille à la mer, elle demeure polysémique et reste sa meilleure interprétation. Aucune herméneutique ne saurait en épuiser les richesses incommensurables. Nous pensons à la fois à Umberto Eco et à Pierre Macherey. Le premier a lancé le précepte de « opera aperto » (l'œuvre ouverte) et le dernier pense qu'interpréter, c'est dire plus en disant moins ».[321] C'est que quelque grille de lecture que l'on puisse appliquer pour appréhender une œuvre littéraire, la polysémie qui lui est inhérente ne s'y prête guère. L'œuvre littéraire échappe donc à toute fixité, en se prêtant plutôt à une entente intersubjective et non à une vérité contraignante, à un thème univoque ou à une classification quelconque.

## Plaidoyer pour les lettres congolaises de langue française

Existe-t-il une production littéraire congolaise digne d'intérêt ? Ngal Mbwil-a-Mpaang et Maryse Condé avaient déjà répondu à cette question. Le premier, romancier et critique littéraire congolais, a écrit : « longtemps enclavée et évoluant à l'écart des débats idéologiques et culturels du monde noir, la production littéraire zaïroise ne souffre plus aujourd'hui de cet handicap et participe au dialogue des cultures francophones. Elle se développe aujourd'hui dans la plus grande variété des formes et des thèmes. Elle place au cœur de l'écriture le drame zaïrois et les problèmes des sociétés du

[321] MACHERY, P., *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, Maspero, 1980.

monde contemporain, elle ne s'enferme pas dans l'engagement. Elle se veut aussi une littérature de pensée.[322]

La seconde, romancière et critique littéraire guadeloupéenne constate : « le Zaïre ne manque pas de traditions de littérature écrite et bien des ouvrages sont susceptibles d'intéresser. [323]»

En effet, la triade de Platon constituée du lyrique, du narratif et du dramatique est bien présente sur la terre congolaise. La littérature congolaise est à la fois riche, immense et variée. Quoique nombre d'écrivains soient connus du grand public lettré et aient obtenu des prix littéraires venus couronner leurs œuvres ou leurs efforts intellectuels, œuvres traduites en plusieurs langues de grande communication comme l'anglais, l'allemand, l'italien, l'espagnol et le russe-, plusieurs autres écrivains talentueux voient leurs manuscrits moisir dans les tiroirs pour des raisons évidentes du manque de moyens d'édition.

Pourtant, tous les genres littéraires sont exploités en littérature congolaise de langue française : conte, légende, roman, poésie, nouvelle, théâtre, essai, critique… Et à travers tout le pays, les œuvres littéraires congolaises circulent de moins en moins. S'il est vrai que quelques œuvres de parution récente sont à peine visibles sur le marché du livre, les premières œuvres fondatrices de la littérature congolaise écrite telles que *Ngobila des Mswata* de Paul Lomami Tshibamba, *Mangengenge* d'Albert Mongita, *L'éléphant qui marche sur des œufs* de Badibanga, *Esanzo, chants pour mon pays* d'Antoine-Roger Bolamba, et même les œuvres intermédiaires comme *Les Ressacs* de Kadima-Nzuji, *Somme première* de Masegabio, *Aux flancs de l'Equateur*, *Sistole et Diastole* de Gaby Sumaili… sont très rares dans les librairies et les bibliothèques.

Dans le cadre de la politique culturelle du livre, il serait souhaitable que des fonds importants soient débloqués par le Gouvernement de la République pour la réédition de toutes ces œuvres en vue de leur meilleure diffusion et conservation.

C'est à cette seule condition que les opérateurs culturels, les universités et les grandes écoles pourraient suffisamment pratiquer les lettres congolaises afin que les enfants du Congo, d'Afrique et du monde se les approprient, de la manière la plus efficiente.

---

[322] NGAL MBWIL A MPANG, G., *Littératures congolaises de la RDC (1482-2007), Histoire et anthologie,* Paris, L'Harmattan, 2007, p.352.

[323] CONDE, M, *Notre librairie*, n°44 (octobre –novembre) , Paris, Clef,1978, p.24.

Et s'il faut reconnaitre que toute connaissance part du proche au lointain, du connu à l'inconnu, il nous semble fort paradoxal qu'en République Démocratique du Congo, les Camara Laye, Ousmane Sembene, Olympe Bhêly-Quénum, Mongo Beti, Bernard Dadié , Ake Loba, Seydou Badian, Ferdinand Oyono… soient mieux connus, avec leurs œuvres, que les Kadima-Nzuji, Faïk-Nzuji, Masegabio, Ngal, Mudimbe, Buabua, Djungu-Simba, Gaby Sumaili, Tshibanda, Kilanga…

Un hommage mérité devra être rendu au Secrétaire Général Honoraire de l'Enseignement Primaire, Secondaire et Professionnel, Babudaa Malibato qui, dans sa nouvelle anthologie *Florilège*, a tenu à faire une belle part aux écrivains congolais, y compris ceux de la nouvelle génération tels que Mova, Muyombe, Dalo… Un modèle de patriotisme à suivre pour la connaissance de nos écrivains et de leurs œuvres qui sont à la fois notre patrimoine culturel et un patrimoine mondial. C'est ce que Goethe qualifiait de « Weltiliteratur » ou la « République des Lettres » et que Pascale Casanova appelle aujourd'hui la « République mondiale des lettres »[324]

## Conclusion

Mukala Kadima-Nzuji est sans aucun doute cet oiseau des hauteurs dont les prises de position sur la qualité des œuvres littéraires congolaises ont eu une incidence réelle, dans les centres culturels, les milieux scolaires et universitaires congolais. Il demeure, pour nous, le partisan de l'élitisme en lettres congolaises.

Cependant, de peur de verser dans l'excès, le partisanisme et l'instrumentalisation des auteurs et des œuvres littéraires, il nous serait plus prudent d'être attentif à cet avertissement de Tzvetan Todorov : la littérature est du langage non instrumental dont la valeur est en lui- même : ou comme le dit Novalis : « Une expression pour l'expression. » [325]

En d'autres termes, l'instrumentalisation condescendante des tendances, otages des filières exotiques érigées en modèle unique est à bannir de la réception en littérature. Sinon, on fermerait la boutique et on mettrait la clé sur le paillasson. Car, on le sait, la littérature est un modèle de sens locutoire avec un pouvoir illocutoire. Toute œuvre littéraire est et demeure une mise en forme

[324] L'ensemble des œuvres littéraires du monde appartenant à une même partie littéraire imaginaire.

[325] TODOROV, T., *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Seuil, 1987

esthétique d'un fait individuel ou collectif, dans un univers autosuffisant, grâce auquel le scripteur communique sa vision du monde que les Allemands qualifieraient de « Weltanschauung ».

Chaque écrivain est donc une histoire particulière ; telle une belle femme, il ne donne que ce qu'il a. On ne se saurait tout lui demander et tous ne nous offriraient nullement les mêmes œuvres, l'outillage mental d'un chacun étant spécifique, c'est-à-dire non identique.

De nos jours, certaines thèses et théories réductrices du phénomène littéraire sont manifestement battues en brèche au point qu'il apparaitrait même anachronique de distinguer « littérature classique » de « paralittérature ». De plus en plus, le critique littéraire n'est plus la personne qui vient condamner, absoudre ou bénir l'auteur ou l'œuvre, mais les évaluer et les enrichir, en élargissant le contact avec eux.

A tout prendre, grâce à une tendance conciliante dite panesthétique de la critique littéraire contemporaine, les chansons, les romans policiers, les romans historico-sentimentaux, la bande dessinée, voire le cinéma semblent réintégrer le grand monde de la littérature.

Que des grands écrivains lauréats des divers prix littéraires, soient issus, pour la plupart, de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université Lovanium, ce n'est que justice !

Nous savons que cette Alma Mater créée en 1954 fut la première, sur le sol congolais, à organiser une Faculté de Philosophie et Lettres qui, pour des raisons politiques ayant précipité la réforme du 6 août 1971 créant l'Université Nationale du Zaïre, fut transférée à Lubumbashi où elle (la faculté) a tout aussi rayonné dans la production des œuvres de l'esprit. Car les mêmes maîtres et les mêmes disciples devenus, à leur tour, maîtres : Victor Bol, Sully Faïk, V.Y. Mudimbe, Léon de Saint Moulin, Ngal, Kadima-Nzuji, Faïk-Nzuji, Ngandu Nkashama… s'y retrouvèrent.

Par contre, aujourd'hui, il ne fait plus l'ombre d'aucun doute qu'avec l'essaimage des universités et des grandes écoles sur toute l'étendue du territoire national, des talents littéraires proviendront de tous ces foyers culturels, pour peu que les enseignements des lettres soient de qualité. De même, les concours littéraires, qui incitent à la création des œuvres oniriques, viendraient consacrer les talents littéraires des jeunes écrivains, dans l'hypothèse où ils (les concours) s'organiseraient régulièrement, dans le dessein de publier, en quantité suffisante, les œuvres primables.

Des œuvres dont les extraits devraient figurer dans les anthologies ou les pages classiques destinées à l'enseignement des lettres congolaises aux élèves et étudiants tant du Congo, d'Afrique que du monde. Ainsi, l'appropriation des œuvres littéraires congolaises par les intellectuels cesserait d'être un fantasme pour devenir réalité.

**Bibliographie**


1. BABUDAA MALIBATO, *Florilège,* Kinshasa, CRP, 2011;
2. Condé Maryse, *Notre librairie,* n°044 (oct – nov 1978), Paris, Clef, 1978 ;
3. KADIMA-NZUJI, M., *Bibliographie Littéraire de la République du Zaïre* (1931-1972), Lubumbashi, CELRIA, 1973 ;
4. KADIMA-NZUJI, M., « Misère d'une littérature : création romanesque au Zaïre », in *Décennie,* II, Paris, n°41, 1979 ;
5. MACHEREY, P., *Pour une théorie de la production littéraire,* Paris, Maspero, 1980 ;
6. MBUYAMBA KANKOLONGO, A., *Profils d'auteurs congolais,* Ontario (Canada), Editions Glopo, 2004 ;
7. NGAL MBWIL A MPANG, *Littérature congolaise en RDC (1482-2007) Histoire et anthologie,* Paris, l'Harmattan, 2007 ;
8. SARTRE, J.-P., *Qu'est ce que la littérature?*, Paris, Collection Idées, NRF, 1955 ;
9. TODOROV, T., *La notion de littérature et autres essais,* Paris, Seuil, 1987 ;
10. WELLEK, R. et WARREN, *Théorie Littéraire*, Paris, Seuil, 1971.

## Posture post-coloniale de Mukala Kadima-Nzuji

Fabrice Sprimont
Wallonie Bruxelles International/Lubumbashi

*Au Kulâh, on se nourrissait de rumeurs, de surprises et de sang*
*comme d'autres, ailleurs, du fruit de leur labeur ;*
*on déconstruisait l'homme au lieu de le construire.*

### Posture

D'entrée de jeu, je veux témoigner d'une certaine lassitude par rapport à une série de comportements que je ne qualifierai pas autrement que comme des constructions imaginaires de l'Afrique par l'Occident générant des gestes déplacés : permanence des processus de dominations instaurés jadis, dynamique d'appropriation et d'exploitation des ressources, domestication et transformation des processus de production d'une pensée qui a pris l'Afrique comme versant négatif, faire-valoir d'une identité propre, celle d'une civilisation occidentale idéale, dominatrice et imposée comme supérieure. Quotidiennement, nous pourrions prouver que la conception de l'Afrique –V.-Y. Mudimbe aurait dit l'*Invention de l'Afrique* - dans la pensée occidentale participe à l'extension du système de domination (coloniale) et exerce une fonction idéologique de légitimation.

L'approche de Hegel[326] a bien été définie comme l'archétype du langage colonial, c'est-à-dire là où « le réel n'est plus perçu qu'à travers le miroir d'une perversité qui est, en vérité, celle du sujet qui énonce le discours »[327].

Ma modeste expérience sur ce continent m'encourage à revendiquer l'urgence d'une rupture, la nécessité d'une réaction, je dirais l'obligation qui m'est faite de témoigner et d'identifier des outils de représentation plus conforme à la réalité des frustrations charnelles et métalliques qui ont grandi et verdi sous le *Soleil des Indépendances*.

---

[326] HEGEL, GW.F., *La Raison dans l'Histoire*, trad. K. Papaïoannou, Plon, 10/18, 1998, p. 245-269.
[327] MBEMBE, A., *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000.

En 2012, lors de la préparation du *Congrès international des écrivains francophones*, dont le thème « littérature, sociétés et renouvellement des imaginaires », j'ai été initié par la notion « d'Afrique qui vient » et par l'approche que proposent les *ETUDES POSTCOLONIALES*. Tout cela est certes venu m'apaiser quelques temps en me montrant des pistes, des tentatives, des tâtonnements qui me réconciliaient enfin avec une démarche intellectuelle propre à une façon de voir ce monde postcolonial africain très concret, très réel et très moderne que je fréquente depuis bientôt vingt années.

Issu d'une formation classique au cœur de l'Europe occidentale et occupé à préparer une activité de la Francophonie multilatérale qui allait se réunir à Kinshasa, je me suis senti écartelé et surtout embourbé dans l'épaisse gangue idéologique qui nous empêche d'appréhender les contradictions sociales vécues aujourd'hui non pas seulement à l'extérieur, mais aussi à l'intérieur des sociétés occidentales. Je sentais donc le poids de la pensée hégémonique dans laquelle j'avais été formé et la tension que représentait, face aux défis du présent, la difficulté non pas d'avoir des idées neuves mais plutôt de parvenir à s'arracher aux anciennes.

Bien vite, la démarche des études postcoloniales, hybride et diverse par essence, m'a semblé être une bonne voie, mais que sont les « études postcoloniales » ? Est-ce un objet spécifique ? Une attitude, une posture ? Un paradigme ? Un défi politique ? Une méthodologie ?

Les regards ont changé, certes, mais quelle direction ont-ils pris et ont-ils pour autant vraiment rompu avec les fondements et les schèmes de la domination coloniale ? Et quand bien même ils se détournent de ces fondements, n'en renouvèlent-ils pas, encore et toujours, les instruments ?

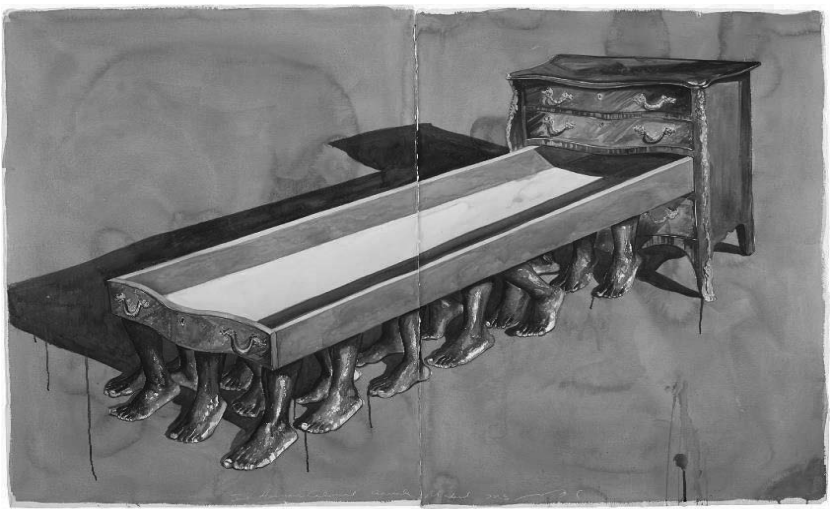
A cette même époque, j'ai découvert le *Congo-Zaïre (1874-1981) La perception du Lointain*[328] où Bernard Piniau illustre l'impuissance, la stérilité, l'inaccessibilité consacrée des rapports des Européens « aux mondes lointains ». Qu'importe l'ordre international, Bernard Piniau ambitionne de mettre en évidence une autre scansion de l'histoire moderne et contemporaine, voilà donc bien ce qui me semble à ce stade être la seule posture intellectuelle qui me convienne.

[328] PINIAU, B., *Congo-Zaïre 1874-1981 : La perception du lointain*, Paris, L'Harmattan, 1992.

## Post-colonialisme

Le postcolonialisme détermine une perspective d'analyse prenant en compte le phénomène colonial, donc, pour l'Europe, le colonialisme d'outre-mer. Il n'est pas seulement interpellation du passé et dénonciation de ses crimes, il est aussi réflexion sur le legs colonial et sur les apports de l'histoire de l'Europe coloniale aux langues, aux cultures, aux identités présentes.

Les « études postcoloniales » ou « postcolonial studies » font partie de la mouvance critique instaurée dans les sciences sociales depuis plusieurs décennies. Pour de nombreux auteurs, les mentors intellectuels sont Foucault, Derrida, Saïd ou Fanon, lesquels permettent de déconstruire les rapports de force à l'œuvre dans les représentations et les discours sur le fait colonial. La pensée de Marx a aussi souvent servi de cadre d'analyse de même que celle de Gramsci amenant à réfléchir sur la notion d'hégémonie, voire à celle de Samir Amin pour l'analyse de la dialectique centre-périphérie. Sans oublier bien sûr Valentin Yves Mudimbe[329] qui a permis de mettre en évidence l'idée selon laquelle les processus à l'œuvre dans le phénomène de décolonisation opèrent non seulement sur le plan des réalités sociales, mais aussi dans l'ordre du symbolique et donc de l'imaginaire.



**ARMANDO MARINO, *Héritage colonial*, 2003**

[329] MUDIMBE V.Y., *The Invention of Africa*, Indiana University Press, 1988.

Les études postcoloniales ne forment pas de corps théorique propre, ni d'ailleurs de discipline universitaire à part entière. Elles se définissent par leur hybridité, empruntant concepts et démarches aux auteurs susmentionnés de même qu'à divers courants issus de la sociologie, de l'anthropologie, de l'histoire, de la littérature et de la linguistique et sont, en quelque sorte, aux études littéraires ce que la criminologie est aux études juridiques.

PROVINCIALISER L'EUROPE, l'expression est de Chakrabarty Dipesh[330], en est un des mots d'ordre et illustre assez bien l'ampleur et l'intention de la démarche qui ne veut certes pas rejeter les acquis de la pensée européenne, mais illustrer ses contradictions et en la relativisant, afin de laisser la place à des modes d'appréhension de la réalité historique, à des logiques de développement et à des voix, issus des mondes autres que l'Europe.

De cette façon, le « post » inclus dans le terme « postcolonial » doit être compris au sens logique, c'est-à-dire comme instaurant une pensée critique, plutôt qu'au sens purement chronologique. Plutôt que de penser le postcolonial comme ce qui vient après la colonisation (sans trait d'union), il s'agit de penser le post-colonial (avec trait d'union) comme tout ce qui procède du fait colonial, sans distinction de temporalité[331].

D'un côté l'hybridité des sources et des approches et, de l'autre, la déconstruction de toute posture coloniale. La déconstruction de toute posture coloniale : leur démarche vise toujours à ramener à la surface les non-dits, à faire ressortir les rapports de force et les asymétries. Comme démarche intellectuelle, le post-colonial traque ces relents de subordination et de soumission là où ils sont encore présents et les évacue sur le mode de la critique reconstructive.

Bien que l'Europe ne puisse plus prétendre incarner ni même inspirer seule l'histoire universelle, il reste que ses catégories de pensée continuent de dominer les représentations du monde quand bien même la plupart des Européens réalisent mal qu'ils vivent dans un univers désormais réticulaire, sans centre.

C'est avec L'*Orientalisme*[332] qu'Edward Saïd a jeté les fondements de ce qu'allaient devenir les études post-coloniales en tant que forme

---

330 CHAKRABARTY DIPESH, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, Amsterdam, Editions Amsterdam, 2009.

331 AKHIL GUPTA et SMOUTS, M.-C.(dir.), *La Situation postcoloniale*, Paris : Presses de Sciences Po, 2007.

332 SAID,E., *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil [éd. originale, Orientalism, New-York (N.Y.) : Penguin Books, 1978], 2005.

alternative de savoir sur la modernité. Dans cet ouvrage qui a fait date, cet intellectuel palestinien exilé aux États-Unis s'est penché sur les discours que les savants, écrivains et politiciens ont tenus sur l'Orient et a dénoncé le montage mental d'une prose convaincue que l'humanisme se confond avec l'eurocentrisme.

Revenons sur un continent moins obsolète avec le message de Mukala Kadima-Nzuji, que je paraphrase plus que je n'amplifie : PRENDRE LES IMAGINATIONS AFRICAINES AU SÉRIEUX !

**Mukala Kadima-Nzuji**

Ma vraie rencontre avec Mukala Kadima-Nzuji date du Congrès des Ecrivains francophones de Lubumbashi en septembre 2012 lors de la leçon inaugurale offerte aux participants à ce Congrès. Cette leçon inaugurale - pour rappel : moment spécifique, nous sommes en septembre 2012, et lieu spécifique d'une activité littéraire en marge d'un Sommet de la Francophonie - m'apparut, dès lors, comme une contribution à la problématique de la décolonisation du discours africain. Le titre de cette leçon inaugurale proposée par Mukala Kadima-Nzuji : « Se penser et penser le monde autrement ».

Pour Mukala Kadima-Nzuji, l'Afrique a tant de défis à affronter, en ce compris les assauts d'une mondialisation irréversible et incontournable. En dépit de ses bons côtés, « la mondialisation reste un processus d'uniformisation des modes de vie et de pensée sur le modèle euraméricain. Elle nie le divers au profit de l'Un. »

Pour Mukala Kadima-Nzuji, un seul impératif : elle doit résister ! Mais avec quelles armes ? POLITIQUES, ECONOMIQUES, LINGUISTIQUES, CULTURELLES. Hélas, « l'Afrique (officielle) embouche le clairon de la Francophonie et s'en fait gloire. Cette Afrique-là est celle de la minorité. Elle n'est représentative que d'elle-même. La perspective de la résistance ne la préoccupe guère. Au contraire, elle estime que son arrimage à la mondialisation doit se faire sans délai et sans condition. »

Je le répète : nous sommes fin septembre 2012, à quelque quinze jours du Sommet de la Francophonie à Kinshasa et Mukala Kadima-Nzuji exhorte l'auditoire à S'EMANCIPER de toutes les formes de DEPENDANCES, singulièrement la dépendance linguistique et culturelle : « je suis quelquefois tenté d'affirmer que notre vraie littérature n'est pas celle que nous fabriquons sous l'œil vigilant de

l'Occident, mais plutôt celle que forment, dans leur dynamique germinative et leur déploiement métaphorique, les textes de nos chansons. »

Se référant à Jacques Rabemananjara, il nous dit que nous sommes dans un « Congrès des voleurs de langue » … que nous sommes « des hommes et des femmes venus d'horizons divers célébrer, en terre congolaise, une langue qui n'est pas celle du pays » et que « le questionnement sur la responsabilité de l'écrivain noir devant son peuple et devant l'histoire est toujours d'actualité. »

Mukala Kadima-Nzuji compare le rapport dialectique de la littérature et de la société « à celle qui existe, à propos du texte, entre la forme et le fond » et du rapport de la littérature à la société découle celui de l'écrivain à sa pratique. Qu'en est-il donc de la « conscience linguistique » ?

La question de la langue s'inscrit donc au cœur de la création littéraire francophone. Cela mène à la mise en scène du langage lui-même, et c'est un Belge, citoyen de la périphérie qui vous le dit.

Mukala Kadima-Nzuji qui n'est pas homme de polémique mais d'engagement conclut sur la validité de la francophonie littéraire africaine bien qu'elle soit extravertie et qu'elle ait des difficultés à s'assurer un « lectorat endogène ». S'il l'on veut agir via la littérature, il faut réduire la distance entre l'écrivain africain francophone et le public qui est censé être le sien prioritairement. Au-delà du questionnement et de la vision sceptique de la Francophonie, vision sceptique que je partage évidemment, nous les Belges, nous avons toujours rêvé de vivre *francophones dans un monde où la France n'aurait pas existé* ! Au-delà du questionnement sur les superstructures de la Francophonie, disais-je, c'est dans la place qu'il donne à la chanson que j'ai trouvé la vraie rupture, la vraie posture de Mukala Kadima-Nzuji, disons le vrai défi qu'il nous apporte : celui de reconstruire l'homme africain, la femme africaine.

Pour Mukala Kadima-Nzuji, il en va de la notion d'émergence, il oppose ainsi de manière discursive l'émergence-projet politique à l'émergence-complexité : mais de quelle émergence parle-t-on ?

Le salut de l'Afrique comme continent et des pays africains comme Nations passe par la création de singularités, d'histoires particulières qui contribuent à vivifier l'histoire universelle. Si nous considérons l'émergence comme un projet politique, les musiques africaines peuvent créer de véritables pôles de croissance économique (Abidjan, pas besoin de ministère de la culture). Dans le cas où nous

prenons pour acception l'émergence comme complexité, les musiques africaines renforcent l'identité des peuples africains.

**La triade « authenticité, émergence et modernité africaine »**

Dans sa réflexion, Mukala Kadima-Nzuji admet que la condition *sine qua non* de l'émergence de l'Afrique est la réactivation et le respect constants de son authenticité, c'est-à-dire de ses valeurs de civilisation. Le reste pourra suivre quand on saura qui l'on est. Il estime que la musique africaine, qui demeure fidèle à la langue et à la culture qu'elle porte et qui l'informent à leur tour, est appelée à servir de modèle aux créateurs des œuvres de l'esprit pour qu'enfin émerge et s'affirme la « modernité africaine », condition de notre survie dans le monde de demain.

Il développera ce point de vue à l'occasion que lui offre la tenue du symposium de la neuvième édition du Festival panafricain de Musique (Fespam) en juillet 2013 sur le thème « Les musiques africaines, vecteurs d'authenticité et facteurs d'émergence ».

Cette réflexion s'appuie sur un double questionnement : les musiques africaines telles qu'elles s'élaborent et se déploient aujourd'hui et compte tenu de leurs évolutions thématiques, esthétiques et organologiques, peuvent-elles servir à nos Etats de levier de développement et, partant, de facteur d'émergence ? Peuvent-elles aider à bâtir cette « modernité africaine » que des générations d'intellectuels noirs, depuis les années 30, appelaient de tous leurs vœux ?

La thématique de la neuvième édition du Festival panafricain de Musique résume ainsi parfaitement les enjeux de l'heure :

- montrer comment les musiques africaines, riches de leurs variations thématiques, de leurs diversités esthétiques et organologiques et de leurs sonorités, s'affirment comme lieu de captation et d'expression de cette « parole intérieure » qui fonde l'authenticité des peuples
- et, par ailleurs, comme instance de diffusion des identités des communautés qui en sont les producteurs. Car il n'est plus à démontrer que la musique, en dépit des dérives et des déviations qu'elle connaît, reste fondamentalement un lieu et un moment de propagation des valeurs de civilisation.

Parler de la triade « authenticité », « émergence » et « modernité africaine », c'est montrer que les trois termes sont corrélés, que « l'authenticité » est le fondement de toute « émergence » et que « l'émergence » elle-même contribue au surgissement de la « modernité africaine » au cœur de l'Universalité humaine.

Mais, au fond, qu'est-ce que l'émergence ?

Voilà un concept de plus pour les pays qualifiés naguère de « sous-développés », « d'en voie de développement », de « sous-équipés », d'« en développement ». Se référant au titre fameux d'Axelle Kabou : *Et si l'Afrique refusait le développement ?,* Mukala Kadima-Nzuji lance : « Notre Afrique ne refuse ni le développement ni l'émergence. Notre Afrique ne refuse rien. Elle intègre sans vraiment le mettre en crise tout ce que l'Occident construit à son sujet et en dehors d'elle. Naguère elle devait s'extraire du sous-développement. Aujourd'hui, elle doit émerger, c'est-à-dire sortir du chaos. Comment un arbre peut-il s'élever et trouer l'opacité du ciel s'il ne plonge pas ses racines au plus profond du sol ? ».

Authenticité et émergence sont donc les piliers de la « modernité africaine ».

Cette modernité, selon Mukala Kadima-Nzuji, n'est pas pensée comme un donné, mais plutôt comme un projet, tant la « modernité occidentale », définie à la lumière du développement des sociétés européennes, basé fondamentalement sur les progrès scientifiques et techniques se différencie de la « modernité africaine », définie par Mukala Kadima-Nzuji comme la résultante « des aspirations nées de notre propre expérience historique et sociale, ainsi que des contraintes et menaces que nous impose notre situation actuelle ».

Cette approche n'est pas nouvelle chez Mukala Kadima-Nzuji, déjà en 2004[333], dans le numéro spécial de *Notre Librairie* intitulé « paroles et musique », l'analyse du contenu des chansons lui paraît indispensable :

> « *compte tenu de la qualité de plus en plus affirmée des chansons et de leur charge poétique attestée, l'idéal en définitive serait de leur appliquer en tant que texte, sans discrimination aucune, les diverses approches littéraires de chercher comme tout autre texte à en saisir et révéler la substance. Cela permettrait de redéfinir les corpus littéraires*

[333] KADIMA-NZUJI, M., «Paroles et musique : pérennité du lien », in *Notre Librairie*, num.154, avril-juin 2004, p.19.

*nationaux en prenant en considération, les barrières linguistiques et génériques, l'ensemble des textes qui concourent à des degrés divers, à affirmer l'identité culturelle africaine en sa cohérence et en sa diversité »*.

Le Symposium scientifique de la 9ème édition du Festival panafricain de la musique (FESPAM) dont les activités se sont déroulées dernièrement à Brazzaville a pris entre autres comme résolution, l'inscription de la Rumba congolaise au patrimoine universel de l'UNESCO. Mais, peut-être que le multilatéralisme de l'UNESCO ne me rassure pas plus que celui de la Francophonie.

Aujourd'hui, il me semble urgent de réagir, de multiplier les lieux et les formes de réactions ainsi qu'une urgence à prendre l'initiative : des foyers de pensée, des plateformes d'échange : CELTRAM, éditions Hémar, AVPC, etc. A l'instar d'Edward Said[334], il me semble encore possible de nous appuyer sur la critique humaniste afin d'élargir les champs de lutte possible et de remplacer par une pensée et une analyse plus profonde, sur le long terme, les brefs éclats de colère irraisonnée qui nous emprisonnent. Tandis que les théories postcoloniales de provenance anglo-saxonne ont en partage l'engagement de dévoiler la continuité des rapports de domination hérités de l'époque coloniale, en Francophonie, pour des raisons diverses, les théories postcoloniales n'ont pénétré le champ d'études littéraire que tardivement, où elles se heurtent notamment à la tradition universaliste, soit celle qui construit la croyance en une littérature pure, apparemment désintéressée et indépendante de facteurs socio-économiques et politiques. Et ainsi, en Francophonie, nous restons avec tant de questions :

- Pour quelles raisons les littératures africaines se constituent encore aujourd'hui en tant que « l'autre » de la littérature française ?
- Comment évaluer les processus de légitimation et de consécration ? Quel rôle y jouent les différentes instances de légitimation ?
- Quel est l'impact du facteur de la visibilité de l'auteure/de l'auteur/du texte, à la fois moteur de promotion et obstacle à la reconnaissance universelle ?
- Quel est l'impact d'un discours sur la *diversité* et le

[334] Cf. Supra.

*métissage* de plus en plus médiatisé dans l'espace public français ? Quel rapport ces discours entretiennent-ils avec des stratégies de marketing ?

- Peut-on parler de stratégies littéraires réellement subversives ?
- De quelle manière la mise en scène de l'auteur peut-elle influencer la diffusion et la consommation du produit littéraire ?

Tout est finalement question de posture car qu'ils le veuillent ou non, les écrivains adoptent tous une posture ; au besoin, on les y aide ; quant à ceux qui récusent par avance toute posture, qu'ils n'espèrent pas ainsi se soustraire à son emprise : ce rejet radical est considéré comme la plus stratégique des postures.

Mais, le terme de "posture" rend un son péjoratif ; l'écho renvoie parfois "imposture".

Qu'elle soit institutionnelle ou dramaturgique, il est toujours question de posture et d'imposture doublée d'incantation. Une incantation, c'est d'abord une invitation et je citerai Lye Mudaba YOKA lorsqu'il nous interpelait fraîchement, c'est-à-dire hier : en appelant à la mobilisation pour « les études post-coloniales comme moment de ruptures mais d'assumation de nouveaux enthousiasmes, de nouvelles perspectives audacieuses ; perspectives authentiques, affranchies, contextualisées, exhaustives,… »

**Bibliographie**

AKHIL GUPTA et SMOUTS, M.-C.(dir.), *La Situation postcoloniale*, Paris : Presses de Sciences Po, 2007 ;

CHAKRABARTY DIPESH, *Provincialiser l'Europe. La pensée postcoloniale et la différence historique*, Amsterdam, Editions Amsterdam, 2009 ;

HEGEL, GW.F., *La Raison dans l'Histoire*, trad. K. Papaïoannou, Plon, 10/18, 1998, p. 245-269 ;

KADIMA-NZUJI, M., «Paroles et musique : pérennité du lien », in *Notre Librairie*, num.154, avril-juin 2004, p.19 ;

MBEMBE, A., *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris, Karthala, 2000 ;

MUDIMBE V.Y., *The Invention of Africa*, Indiana University Press, 1988;

SAID,E., *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris : Seuil [éd. originale, Orientalism, New-York (N.Y.) : Penguin Books, 1978], 2005.

# Mukala Kadima-Nzuji : écrivains africains francophones à l'école de la musique pour se créer un lectorat endogène

Jean-Claude Makomo Makita
Institut Supérieur Pédagogique de Bukavu

## Introduction

La présente communication relance la problématique des dimensions de la personnalité de Mukala Kadima-Nzuji, en voulant inviter le critique à ne pas limiter celle-ci à son profil de créateur de fiction, ni à celui d'analyste des textes littéraires. Au-delà de ces aspects, l'article se propose de mettre en lumière la dimension d'intellectuel penseur, laquelle conduit Kadima-Nzuji à soulever des problématiques d'existence chez les Africains et à soutenir de fortes thèses, moyennant des arguments forts à propos. Entre autres cas, cette surprenante invitation adressée à l'écrivain francophone à se mettre à l'école de la musique africaine pour se créer un lectorat endogène, invitation énoncée dans le discours inaugural le 24 septembre 2012 à l'ouverture du congrès des écrivains francophones à Lubumbashi.

Enoncer pareille invitation une fois ne donnerait à celle-ci que la dimension d'un fait événementiel et donc éphémère. Mais la reprendre une deuxième fois en fait un objet de curiosité chez l'auditeur, et donc un motif d'une interrogation plus soutenue sur les intentions de l'énonciateur. Et la troisième fois nous basculerait dans une obsession certaine qui rendrait tout à fait légitime tout engagement des tiers à en rechercher le sens. Or, c'est justement cela qui s'est passé chez Mukala Kadima-Nzuji. Après la conférence inaugurale du 24 septembre 2012, il y reviendra le 26 septembre de la même année, lors du concert qui a clôturé le congrès dans le hall de l'Institut Français de Lubumbashi, cette fois-là de manière peu discrète (il était assis à notre droite et nous avons personnellement eu un petit entretien sur la mobilisation du public par le groupe folklorique KALINDULA). Enfin, le 14 juillet 2013, lors du FESPAM de Brazzaville, Kadima-Nzuji a repris sa thèse à la radio et à la télévision. Pour nous, tout est clair : l'invitation a tout d'une obsession qui soulève notamment les interrogations suivantes : s'agit-il d'une prise de position ou d'une vision ? Quelles en seraient les motivations profondes de la part d'un virtuose de la littérature africaine contemporaine et de la critique littéraire qu'est Mukala

Kadima-Nzuji ? Quelle en serait la fonction perlocutoire vis-à-vis des écrivains devant lesquels l'auteur n'a cessé de la reprendre ? Qu'en retenir vis-à-vis de son propre projet littéraire ? C'est à ces interrogations que tente de répondre la présente communication.

**Prise de position ou vision ?**

Faire la part des choses entre prise de position et vision pour un écrivain n'est jamais une entreprise facile. Dans le discours inaugural qui nous intéresse, Kadima-Nzuji déclare : « *Après tout, l'écrivain est un bâtisseur des cathédrales à la gloire de la langue. En tant que bâtisseur, il fait preuve d'intelligence, de courage et d'audace pour voir et penser le monde autrement* »[335]. Devant une œuvre de fiction, cela donnerait à penser à une vision, étant donné le caractère indirect du discours littéraire et le programme quasi à long terme auquel l'œuvre inviterait. Mais dans le cas du discours inaugural qui nous préoccupe, nous avons affaire à un essai, énoncé d'ailleurs en situation directe, les interlocuteurs étant présents lors de l'émission du discours. Le contexte est fondamentalement celui d'une situation de rhétorique marquée par une thèse et des arguments pour la défendre. Le titre du discours en dit long : « *Se penser et penser le monde autrement* ».

Mukala Kadima-Nzuji commence par circonscrire le monde qu'il invite à penser : « *L'Afrique en ce début du XXIe siècle, avec sa kyrielle de défis à affronter* ». La mondialisation s'avère le plus délicat :

> « *Elle n'a pas fini de s'interroger sur son destin face aux assauts de la mondialisation d'autant plus qu'elle a une claire conscience de son irréversibilité et de son incontournabilité, quand bien même elle aurait le moyen d'y échapper* ».[336]

Ce contexte ne va pas sans susciter des questions chez notre orateur :

> « *La question qui se pose est de savoir que peut l'Afrique pour éviter d'être totalement broyée sous le rouleau compresseur de la mondialisation au moment*

[335] KADIMA-NZUJI, M., « Se penser et penser le monde autrement », Conférence inaugurale au Congrès des écrivains francophones, Lubumbashi 24 septembre 2012, inédit, p. 12.
[336] *Ibidem*, p. 1.

*où nous en appelons à sa renaissance. La réponse paraît sans équivoque : elle doit résister.* »[337] *(op cit ;2)*

La question suivante est celle des moyens à faire valoir pour réaliser la dite résistance. L'orateur épingle d'abord trois moyens : les armes politiques, les armes économiques et les armes linguistiques. Sur tous ces moyens, il ne développe que des contre-arguments :

1° « Les armes politiques *? L'Afrique est exsangue, désarmée et impuissante. Après avoir été réduite en esclavage, puis soumise à une exploitation sauvage pendant plus d'un siècle de colonisation, elle subit aujourd'hui la* redoutable *idéologie de la démocratie. Je dis « redoutable » parce que l'Occident agite son idéologie de la démocratie comme un épouvantail pour contraindre les Etats africains pourtant indépendants, à vivre comme lui, à penser comme lui, à rire comme lui, à pleurer comme lui. En contrepartie, il leur promet monts et merveilles. Il leur promet le développement* ».

2° « Les armes économiques ? *Les institutions financières internationales ont transformé l'Afrique en un champ d'expérimentation des théories forgées sous d'autres latitudes et à partir d'expériences d'une autre nature. On en connait les conséquences : la fragilisation des économies nationales, le taux de chômage élevé, l'exploitation incontrôlée des ressources naturelles, l'enrichissement excessif des dirigeants, l'appauvrissement des populations, l'accentuation des disparités sociales, etc. Les réformes économiques que les institutions financières internationales imposent à l'Afrique installent celle-ci dans l'insécurité et la précarité*. »

3° « Les armes linguistiques ? *L'Afrique semble avoir peur d'être elle-même. Peur de son indépendance. Peur de sa souveraineté […]. A l'exception du Maghreb et de quelques pays du sud du Sahara, la plupart des Etats indépendants ont, dans leurs constitutions respectives, accordé aux langues coloniales le statut de langues*

[337] *Ibidem*, p. 2.

*officielles souvent au détriment de leurs propres idiomes […]. En dépit du maintien et de l'usage institutionnalisé des langues coloniales, des conflits sanglants, causés certes par les divergences politiques, mais aussi par l'exacerbation et particularisme identitaire n'ont pas épargné notre continent* »[338].

Avant d'argumenter sur l'arme positive, Mukala Kadima-Nzuji aborde cette arme par le rejet de la Francophonie qui sert pourtant de dénominateur commun aux écrivains présents au Congrès, donc à son public direct. Pour lui, ce n'est là qu'une stratégie élaborée par la France pour sa survie culturelle contre l'avancée de l'anglophonie et de la Chine. Malheureusement, selon Kadima-Nzuji, « *l'Afrique embouche le clairon de la Francophonie et s'en fait gloire. Au lieu de se battre comme la France pour sa propre survie culturelle, elle abandonne sans scrupule aux seuls experts la défense et l'illustration de ses propres langues et de ses propres valeurs* »[339].

Heureusement pour l'orateur, cette situation ne concerne que l'Afrique officielle, « *l'Afrique de la minorité », « la perspective de la* résistance *ne la préoccupe guère. Au contraire, elle estime que son arrimage à la mondialisation doit se faire sans délai et sans condition* »[340].

En face de cette Afrique de la minorité, existe l'Afrique de la majorité qui a besoin, elle, de résister :

« *c'est l'autre Afrique, qui, en dépit des assauts de la mondialisation, porte en elle l'espoir de la renaissance de notre continent. C'est l'Afrique de tous ceux qui comprennent qu'elle doit elle-même se forger un destin ; qu'elle doit, pour ce faire, se résoudre à rompre le cordon ombilical qui la relie à l'Occident ; qu'elle doit se décider à s'émanciper de toutes formes de dépendance vis-à-vis de ses anciennes métropoles. Je dis « dépendance » et non « coopération ». C'est l'Afrique de tous ceux qui sont conscients de cette vérité implacable que la pire dépendance n'est pas la dépendance économique, politique, idéologique ou sociale, mais la*

[338] *Ibidem*, p. 2-4.
[339] *Ibidem*, p. 4.
[340] *Ibidem*, p. 3.

> *dépendance linguistique et, partant, culturelle, car un peuple dépossédé de sa langue est un peuple sans repère, sans boussole. Il est obligé de se penser et de penser sa relation au monde par la procuration. Il est à la fois Soi et l'Autre. Il devient par conséquent un sujet schizophrénique avec tout ce que cet état psychique comporte de déséquilibre et de désarroi.* » *(Op.cit. ,5)*

Les écrivains francophones font-ils partie de cette Afrique de la majorité ? Kadima-Nzuji n'est pas de cet avis. Selon lui, ils écrivent pour des étrangers. D'où, la question qu'il leur adresse : « *comment réduire la distance entre l'écrivain africain francophone et le public qui est censé être le sien prioritairement ?* »[341]

De ces considérations émerge sa thèse :

> « *c'est du côté de la chanson que se trouve la réponse. La chanson invente sa propre langue à l'intérieur de la langue commune qui n'est pas le français, mais le lingala, le swahili, le woolof, l'arabe, le kabyle, etc. Elle invente sa langue à l'intérieur de la langue naturelle de son public. La littérature ne peut-elle, pas prendre exemple sur la chanson et l'écrivain africain sur l'artiste parolier ?* »[342]

Cette thèse nécessite des preuves et Mukala Kadima-nzuji n'en manque pas. Recourant pour ainsi dire à l'argument d'autorité, l'orateur cite le Français Alain Ricard, le linguiste belge Jean-Marie Klinkenberg et la critique québécoise Lise Gauvin. Pour celle-ci les œuvres des écrivains francophones constituent « *les littératures de l'intranquillité* »[343] et l'usage d'une langue étrangère, dans son activité créatrice et dans un contexte manifestement plurilingue, accroit chez l'écrivain une « *surconscience linguistique* »[344].

Pour le critique français Alain Ricard, la « *conscience linguistique* » pourtant consubstantielle à tout acte d'écriture créatrice, devient « *conscience de la multiplicité des langues, expérience d'une manière*

---

[341] *Ibidem*, p. 12.
[342] *Idem.*
[343] GAUVIN, L., « Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance » ; in ALBERT, C. (dir.), *Francophonie et identités culturelles*, Paris, Karthala, 1999, p. 13.
[344] *Idem.*

*d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage* »[345]. Enfin, pour Jean-Marie Klinkenberg, elle devient cause d'une « *insécurité linguistique* ».[346]

L'orateur en conclut que la connaissance d'une ou plusieurs langues autres que la sienne est un acquis considérable. Mais, souligne-t-il, il faut reconnaître aussi que du fait de la langue, de l'institution littéraire qui la porte et des problématiques souvent abordées, la francophonie littéraire africaine est extravertie. Citant comme preuve l'entreprise littéraire d'Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Alain Mabanckou, Patrick Chamoiseau, et Raphaël Confiant, l'orateur soutient que dans le dispositif narratif de leurs œuvres, on assiste, par les apparitions des personnages, du seul fait de leur situation de bilingues, ou de plurilingues, à ce qu'ils se surprennent à bégayer, à trébucher sur les mots, sur des syllabes, à se reprendre et à se corriger constamment. Pour Kadima-Nzuji, ces reprises et ces corrections, accompagnées le plus souvent de réflexions ou digressions linguistiques, voire métalinguistiques, sont révélatrices d'un mal-être né de la difficulté à communiquer dans une langue qui n'est pas la sienne. L'orateur en conclut que les écrivains francophones ne sont que des « voleurs de langue » d'autrui, écrivant pour un public exogène. A contrario, Kadima-Nzuji propose le modèle de la musique africaine qui a réussi à se constituer un public endogène :

> « *Dans l'espace congolais pour ne prendre que ce cas, la chanson est devenue le principal cadre de pensée et référence pour la majorité de la population. Que l'on soit médecin, professeur d'université, homme d'église ou éboueur, on se plait, au cours des débats ou des conversations, à étayer son argumentation ou son propos à l'aide de fragments de chanson. La chanson en est venue à se constituer un public capable d'en prendre la mesure et d'en lire les linéaments. Le fait de disposer d'un public au sein de son propre espace de production et de diffusion, et d'en établir un dialogue permanent*

[345] RICARD, A., *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995.
[346] KLINKENBERG, J.-M., cité par MOURA, J.-M., *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, PUF, 1999.

*entre elle et ce public, fait de la chanson une parole hautement séminale.* »[347]

Pour preuve, l'orateur cite Wendo Kolosoyi, Lwambo Makiadi, Lutumba Simaro, Paul Kamba, Antoine Moundanda, Youssou N'Dour, Ismaël Lo, Mory Kanté, Oum Kalsoum, pour ne mentionner que les plus classiques. Pour Kadima-Nzuji, « *le recours aux langues coloniales héritées de l'Histoire de l'Ecole et de l'Administration, apparaît comme une manière de pervertir le pouvoir qui en est la concrétisation, mais aussi de résister à la mondialisation* ».[348]

Ainsi, nous assistons à une véritable apologie de la musique africaine au service de la littérature :

> « *Qu'elle se situe sur les paliers lexical, morphosyntaxique ou symbolique, la créativité linguistique fait du texte de la chanson un véritable texte littéraire. Voilà pourquoi je suis quelquefois tenté d'affirmer que notre vraie littérature n'est pas celle que nous fabriquons sous l'œil vigilant de l'Occident, mais plutôt celle que forment, dans leur dynamique germinative et leur déploiement métaphorique, les textes de nos chansons* ».[349]

Ces propos de Kadima-Nzuji nous permettent de répondre à notre question de départ. L'essai que constitue le discours inaugural que nous analysons exprime une prise de position de l'auteur en faveur de la musique africaine, et ses propos constituent un plaidoyer incontestable. Il ne s'agit nullement d'une vision esthétique.

**Les raisons d'une prise de décision**

Un regard hâtif peut conduire à conclure que, par son discours et la thèse qu'il développe, Mukala Kadima-Nzuji fait un désaveu de la littérature. Mais si tel n'est pas le cas, comment alors comprendre la prise de position que nous venons de dégager ? Deux raisons peuvent être avancées :

---

[347] KADIMA-NZUJI, M., *op.cit.*, p. 6.
[348] *Ibidem*, p. 7.
[349] *Idem.*

### *Le thème du congrès*

Le congrès des écrivains francophones de Lubumbashi devait se tenir avant le 14e sommet de l'Organisation Internationale de la Francophonie (OIF) prévue pour Octobre 2012 à Kinshasa. Il a eu pour thème : « *Littérature, Sociétés et renouvellement des imaginaires* ». A défaut d'un argumentaire décrivant la vision et les attentes des organisateurs, il a été prévu un discours inaugural dont le but était de donner le ton sur la problématique du renouvellement des imaginaires en littérature.

On comprend pourquoi l'auteur du discours inaugural a intitulé ce dernier « *Se penser et penser le monde autrement* ». L'occasion était ainsi donnée à l'orateur de se penser autrement comme écrivain francophone, et à travers lui amener les autres écrivains à se penser autrement à partir du paramètre qu'il a choisi. D'où ses propos :

> « *Dans un tel contexte hérissé d'apories quel sens prend le congrès qui nous réunit aujourd'hui ? Je dirai sans détour qu'il s'agit d'un congrès des « voleurs de langue » […] parce qu'il met en présence des femmes et des hommes venus d'horizons divers célébrer en terre congolaise, une langue qui n'est pas la leur, mais qu'ils ont fait leur par la force de l'Histoire, à travers des œuvres portées par leur talent »*[350].

Il était donc nécessaire que chacun des écrivains francophones, en tête l'auteur du discours inaugural, consacre le temps du congrès à se penser comme écrivain utilisant une langue étrangère, le français. Cette pratique a ses bonheurs et ses malheurs dont il faut nécessairement être conscient et résolu à transcender.

### *Pour qui écrit-on ?*

L'essai inaugural de Mukala Kadima-Nzuji cherche aussi à répondre à la question ci-dessus. Certes, l'écrivain francophone africain a été guidé pour longtemps par le principe d'écrivain porte-parole de sa communauté. Pendant la Négritude, il pouvait bien s'adresser au Blanc colonisateur, au nom de sa communauté. Après les indépendances politiques, son écriture s'est plutôt adressée aux

[350] *Idem.*

nouveaux dirigeants politiques, toujours au nom de sa communauté. Mais de nos jours, les choses ont bien changé. On s'adresse directement à sa communauté. Et c'est là que les difficultés naissent. Car, les membres de nos communautés ne maîtrisent pas tous la langue française. L'audience n'est la même que pour les langues africaines. D'où ces propos de Kadima :

> « *Ecoutons Wendo Kolosoyi ! Ecoutons Lwambo Makiadi ! Ecoutons Lutumba Simaro ! Ecoutons Paul Kamba ! Ecoutons Antoine Moundanda ! C'est parce que c'est dans cette littérature de la chanson, écrite au plus près du vécu et chantée dans nos langues que le peuple se reconnaît et s'assume. Ces artistes rivalisant de talent et maîtres de leur parole, auraient pu chanter dans une langue autre que la leur. Ils ne l'ont pas fait. Certes, ils ont pour diverses raisons, produit l'une ou l'autre chanson dans une langue étrangère, mais l'essentiel de leurs répertoires reste dominé par les langues africaines* »[351].

Mukala Kadima-Nzuji en conclut que la chanson en est venue à se constituer un public endogène. Tel n'est pas, d'après lui, le cas de la littérature dite francophone, qui demeure extravertie du fait de la langue, mais aussi du fait qu'elle a du mal à se constituer, à l'exemple du français, un public endogène. Pour Kadima-Nzuji, même le jeu d'africanisation du français auquel s'adonne à cœur joie l'écrivain francophone, avec l'illusion d'avoir apporté du neuf à la littérature, ne répond guère aux besoins du lecteur africain mais plutôt à ceux du lecteur occidental curieux de savoir comment sa langue pousse ses racines au-delà des mers. Le problème du lectorat endogène est fort légitime. Mais suffit-il d'écrire en langues africaines pour décrocher un lectorat endogène appréciable ? Nous reviendrons sur cette question un peu plus loin.

**Fonction perlocutoire de l'invitation de Mukala Kadima-Nzuji sur les écrivains auditeurs**

La fonction rhétorique d'un discours est de convaincre, persuader et pousser à l'action. En a-t-il été ainsi pour celui de Kadima-Nzuji ? Loin s'en faut. Le débat qui en a résulté en dit long. Tout pouvait être

[351] *Idem.*

envisagé sauf le consensus. Les échanges se sont beaucoup cristallisés sur la métaphore de « *voleur de langue* » que beaucoup d'intervenants ont cherché à nuancer par rapport à leur pratique de la littérature en français. Tout compte fait, l'essentiel était de soulever la question. A chaque fois que Mukala Kadima-Nzuji voit le public endogène de la musique s'accroître, il se conforte dans sa conscience estimant sa thèse fort judicieuse. Tel a été le cas le 26 septembre 2012 au Hall de l'Institut Français de Lubumbashi lorsque le public a été envoûté par la musique de Kalindula et plus tard à Brazzaville lors du Fespam de juillet 2012. Tout indique qu'il faut bien suivre l'exemple de la musique. Mais le résultat sera-t-il forcément le même ?

**Que retenir de l'invitation de Kadima par rapport à son propre projet littéraire ?**

Lorsque l'on parcourt la carrière littéraire de Mukala Kadima-Nzuji, l'on se rend bien compte qu'elle commence en 1969, année où il remporte le 3e prix de poésie du concours Léopold Sédar Senghor avec *le Rythme sanguin*. Il poursuit sa carrière poétique avec *les Ressacs*, 1969, *Prélude à la terre*, 1971, et *Redire les mots anciens*, 1977. Ce sera par la suite, l'œuvre critique. *Bibliographie des auteurs africains de langue française*, 1979 ; *Jacques Rabemananjara*, *l'homme et l'œuvre*, 1961, *La littérature Zaïroise de langue française*, 1984, *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa* : *1965-1990*, 2012. Enfin, en 2003 apparaît le roman *La chorale des mouches.* Tous ces textes sont écrits en français, même l'essai sur le théâtre publié en 2012, c'est-à-dire la même année que le discours inaugural que nous analysons.

Comment comprendre la prise de position au regard de l'œuvre de Kadima-Nzuji ? Une révision de l'orientation de la création ? Une volonté de reconversion vers une recherche du sensationnel parmi ses pairs ? Une chose est certaine : par le présent essai, Kadima-Nzuji rejoint l'académie des études postcoloniales[352]. Ce qui répond à la première question. En attendant de voir si l'orateur va commencer à écrire en langue nationale, il convient de souligner tout de même cette sorte d'obsession de la chanson africaine chez Kadima-Nzuji. Loin de nous l'idée de croire à un conflit de génies chez ce dernier.

[352] BAYART, J.-F., *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2010/

Nous n'imaginons pas l'éventualité pour Kadima-Nzuji de se muer en musicien. De plus, rien n'indique qu'une œuvre écrite en langue africaine bénéficiera d'un lectorat sensible, car le public africain reste encore victime d'illettrisme et que la littérature demeure une activité solitaire excepté le théâtre. Le rêve de Kadima-Nzuji d'un grand lectorat pour la littérature en langue africaine court le risque de devenir une illusion. Nous le voyons lorsque nous prévoyons des pièces de théâtre en swahili, par exemple, le public de Bukavu n'accourt pas dans les salles et les intellectuels croient qu'on les méprise. Pour revenir à Mukala Kadima-Nzuji, nous pensons que le rapprochement de la littérature et de la musique peut lui être inspiré par la réalité des faits mais aussi par les initiatives que prend le Brazzavillois Alain Mabanckou pour faire jouer ses œuvres par un orchestre. Peut-être cette pratique servira-t-elle de transition pour attirer un lectorat significatif et espérer aller à l'école de la musique africaine

**Pour conclure**

Notre communication s'est proposé de mettre, à partir de son discours inaugural au Congrès des écrivains francophones, la dimension d'intellectuel penseur de Dieudonné Mukala Kadima-Nzuji : l'invitation qu'il adresse aux écrivains francophones de se mettre à l'école de la musique africaine pour se créer un lectorat endogène fait du chemin. Prenant les allures d'un désaveu par rapport à la littérature et à la francophonie, la thèse que développe Kadima-Nzuji semble bien légitime et son rapprochement avec la musique paraît bien fondé. Mais tout compte fait, l'Histoire n'est pas restée sourde à ses revendications. Déjà la francophonie met sur pied le programme ELAN [Ecole en Langue Nationale] pour promouvoir à la fois la langue coloniale et des langues africaines et ce programme est géré par Bruno Maurer[353]. Il vient de commencer en République Démocratique du Congo. Enfin, rien ne rassure qu'en recourant aux langues africaines, la littérature deviendra un art vivant comme la musique. Peut-être une solution intermédiaire consisterait à mettre en musique des textes littéraires et là-dessus, de fort belles expériences sont déjà enregistrées, notamment par Alain Mabanckou et le groupe Sembura[354] travaillant dans les Grands Lacs.

[353] MAURER, B., « Les langues des apprenants sans transition scolaire ; conditions d'une réussite », in *Dialogues et cultures*, revue de la FIFE, n° 60, 2013.

[354] Groupe Sembura, *Pour une culture de la paix dans la région des Grands Lacs Africains. Anthologie 2*, Kigali, Fountain Publishers, 2014.

**Bibliographie**

BAYART, J-F., *Les études postcoloniales. Un carnaval académique*, Paris, Karthala, 2010 ;

GAUVIN L., « Ecriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance », in ALBERT, C. (dir.), *Francophonie et identités culturelles*. Paris : Karthala, 1999, pp13-29 ;

KADIMA-NZUJI, M., *Se penser et penser le monde autrement*, Conférence inaugurale au Congrès des écrivains francophones, Inédite, Lubumbashi, 2012 ;

KLINKENBERG, J-M, cité par MOURA, J-M, *Littératures francophones* et théories post coloniale Paris, PUF, 1999 ;

MAURER, B. (coordinateur), « Les langues des apprenants sans transition scolaire ; conditions d'une réussite », in *Dialogues et cultures*, revue de la FIFE, N°60, 2013 ;

RICARD, A., *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995 ;

Sembura, *Pour une culture de la paix dans la région des Grands Lacs Africains. Anthologie 2*, Kigali, Fountain Publishers 2014.

## Kotombola lokumu ya ba-ndinga ya mboka

Lye M. Yoka
Institut National des Arts

Tango tokutanaki na engumba ya Lubumbashi na sanza ya libwa (septembre), na mobu zomi na mibale (2012), na kati ya milulu mitali ba-nkoma ya bakomi banene baye bazali na lingomba babengi « Frankofonia » (ya baye balobaka pe batombolaka miye mitali lompoto), masolo kafu-kafu masololamaki na tina 'te tokeba na ndenge mokili mozali kobaluka-baluka na lombango, pe kobalola-balola bizaleli pe makanisi ma biso.

Kutu tango moninga wa biso, Motangisi Mukala Kadima-Nzuji (oyo tozali kokulmisa lelo) akamataki maloba, abendeki biso matoyi na maye matali ndenge nini sesepi tosengeli komanyola ntoki, komanyola makanisi pe misala mya bwanya miye mitali bo-motu, mitali « ubuntu » bwa biso. Na maye matali ba-ndinga ya mboka, Motangisi Kadima-Nzuji apesaki toli po 'te tozongela kokoma, kotanga, pe koloba na ndinga ya mboka na ndenge Balanga-nzembo, oyo ya mayele kati na bango, bapesaka ndakisa.

Soki tobwaki miso mya biso, biso ba-nganga-mayele, banda eleko ya Dipanda, na tuku-motoba (1960), kino lelo oyo, masolo pe milulu mya biso manso mazungulukaka se na kolela-lela bokoko, kotepa-tepa, kopatapata, ko-una-una mikumba kili-kili ba « Noko » bakinela biso. Ezala oyo Leta abengi « Lingomba-Mokengeli mambi ma ndinga » (Observatoire des Langues), to pe lisusu « Lingomba po Milulu pe Botala-tala ya ba-ndinga y'Afrika » (Festival des Langues d'Afrique ), to pe lisusu « Lingoma ya ba-Nganga-Mayele po na ba ndinga y'Afrika » (Académie des Langues d'Afrique) na mboka Mali, maloba ma biso ba-nganga-mayele, malongobani te na misala mya solo-solo, misala mya sukisa.

Yango wana nalobi boye : « Molobi-mbisi bandimaka ye na monyama ya mbisi etondi mèkè » ; « Mobomi nyama bandimaka ye na mitambo etondi mèkè na nyama ». Nalobi lisusu boye : biso ba-nganga-mayele, tokamata ndakisa na batu baye nzinga-nzinga na biso bati makasi na bango na komatisa ntoki pe ndinga wa biso. Nakotanga bongo :

- Bapanzi sango , na lolaka lya ngongolo eke (radio) pe na etando eke (télévision);
- Balanga nzembo ;
- Basani bikela-kela ya etando eke (acteurs des séries télédramatiques) ;
- Basali ya Nzambe ya mangomba mya losambo.

Nalobi te 'te manso masalemaka na bakolo-ndinga wana banso mazali kaka kitoko, kaka semba. Kasi tondima 'te baye wana banso totangi balakisi nzela banda kala, pe bandimami na bayi'mboka bipayi na bipayi.

Tokamata ndakisa ya bapanzi sango : bokomona bana basi na mibali basilisi na mpiko inso eteyelo enene ya bopanzi sango (IFASIC), na lompoto ; kasi bango baponi kosopa sango na swahili, na lingala, na kikongo, na tshiluba, pe na semba inso. Pe bipayi binso biye bango bakutani na mwa mabaku to mikakatano,ya ndimbola to masolo to ba kombo ndenge na ndenge, basali makasi bakeli mambi ma sika miye (néologismes) milongobani na ba tekiniki ya lelo pe botamboli ya mokili ya lelo (nouvelles technologies et évolution des mentalités).

Tokamata kaka ndakisa ya Balanga nzembo : bango bazali kozongela komanyola na kitoko maloba ma nzembo mya bango. Mingi-mingi kati na bango babandi kobosana ba nzembo ya mobulu, ya koganga-ganga pamba-pamba. Lutumba Simaro alobi : « Mondele asala mandoki ya koboma bato ; kasi ya koboma verite mondele akoki te ». To pe : « Motu amemi maki aswanaka te, abundaka te ». Papa Wemba alobi : « Ata na suka ya ngomba, tokomonaka suka ya molongo te ». Redy Amisi alobi : « Bakamati ngai Moyembi lokola lingalala : soki masano to matanga masili, babwaki ngai na fulu ». Koffi Olomide alobi : « Mwana asimbi mandoki, azali kola te ». Maloba mana mazali koyembama na lipombo pe na semba ; yango wana sesepi, na biteyelo binene ya mboka na biso pe ya bapaya, ba-nganga-mayele bakoteli kokundola lisese libombami na mambi manso wana. Tokotanga bango : Lukusa Menda na UPN ; Hilaire Mbiye na UCC ; Léon Tsambu na UNIKIN ; Bob White na Université de Montreal ; Filip De boeck na Université ya Leuven. Bango banso wana babandi koyekola pe kotangisa masese mana ndenge toyekolaki kala-kala pe tokoyekolaka kino lelo bayembi pe bakomi ya Mindele : Hugo, Baudelaire, Prévert, Camus , Céline, Brassens…

Tokomona pe ndenge bandimi pene-pene ya Mosali ya Nzambe, bazali kotatola Sango Ndamu na ba-ndinga ya mboka pe-pe-pe.

Nasukisi boye : « Nzoku alembaka mino na ye te ». Moke-moke, ba nzela-nzike babandi kofungwana, po na kokolisa ba-ndinga na biso, mingi penza bipayi ya ba-nganga-mayele. Nakotanga ndenge motangisi Locha Mateso na oyo yaye « Lingomba-Mobongisi Botangi na Afrika pe na Congo » (Observatoire du Système Educatif Africain au Congo) abimisi buku ibale na ndinga ya swahili-lompoto pe na lingala-lompoto (oko na swahili ya baninga Sumaili na Kasoro ; mosusu na lingala ya moninga Lye Yoka). Motangisi Isidore Ndaywel apesi ndingisa na ba-nganga-mayele ba-balola na swahili pe lingala buku enene akomaki ya lisitoyale, ya etoko ya mboka na biso. Motangisi Mukash Kalel awuti kokoma pe kobimisa ebakata ya buku ekobongola mambi ma lompoto na ndinga shilele ya Kasai. Motangisi Djungu Simba ye, abandisaki buku ekomami na makomi nzike na midèle na midèle ; na kati ya buku ena ndinga na ndinga esangani na semba inso. Tokopesa pe sango ya ndeko wa biso ya mwasi, Stephanie Boale, awutaki kobimisa na Bruxelles, buku ya masapo, « Ntoma », na lompoto pe lingala esangani. Nabungi te buku ekomamaki na eleko eleka na nkondo Kawata Ashem Tem ya lingala-lompoto ; to pe Roger Mazanza na maye matali lompoto na lingala-« indou-bill ». makanisi ma ngai ma keyi pe epayi ya makomi ya moninga wa biso Huit Mulongo ya UNILI na ndenge azali kolanda pe koyekola misalami ya lingomba ya basani bikela-kela na etando eke, banda likanisi libandaki kino ndenge bamanyoli masano pe ndinga na bango, na ndenge bayi mboka bakumisi misala mya bango na « Groupe Salongo » bipayi na bipayi.

Molongo mozali molayi penza na banso baye bazali kosunga ba ndinga bya biso ya mboka : na tshiluba : Pius Ngandu, Bertin Makolo Muswaswa (« Kanyi Kalambo »), Ngoy Lukangu (“Kasai wa balengela”); SenebMongaba Bienvenu, Mukunayi (« chimie générale en tshiluba »)

Nayebi ‘te awa na Katanga batu nzike bafungoli pe nzela wana po na kotombola pe komatisa lokumu la ba-ndinga ya mboka. Topesa bango longonya, pe tolikia ‘te banganga-mayele bakolanda lokolo ya baye wana bafungoli nzela ; pe bakokolisa ba-ndinga yango nakokotisaka maloba pe ba-kombo isusu ya sika iye ba-tekiniki ya lelo ekotinda.

**Résumé en français**

En septembre 2012, lors du Congrès des écrivains à Lubumbashi, en marge du XIV° Sommet de la Francophonie, il s’est dégagé une sorte de consensus intellectuel pour le ressourcement résolu vers

nos valeurs, nos savoirs locaux, et notamment la pratique, la défense et l'illustration de nos langues nationales.

Je considère que depuis 1960, nos vœux à ce sujet sont restés pieux, et nos paradis artificiels ne sont pavés que de bonnes intentions, sans efficacité opérationnelle.

Et pourtant, en matière de pratique, de défense et d'illustration de nos langues, quelques cas exemplaires me paraissent dignes d'attention ; il s'agit de la persévérance et de l'assiduité des journalistes en langues, notamment ceux de la radio et de la télévision ; des artistes et des compositeurs de musique populaire, des réalisateurs et acteurs des télédramatiques, et des traducteurs spontanés des prédications au sein des « Eglises du Réveil ». Tous ceux-là n'ont pas attendu des colloques, des décrets, des recommandations pour populariser nos langues, et parfois de façon élaborée, ouvragée, ingénieuse.

Il est temps que les chercheurs, les savants, notamment les linguistes, descendent de leur tour d'ivoire contemplative pour s'imprégner de toutes ces pratiques concrètes inscrites dans la dynamique culturelle populaire, et pour prolonger cela par une politique linguistique partagée par les citoyens, et qui replace nos langues, y compris constitutionnellement, y compris dans l'éducation nationale, en tête des priorités.

En attendant, on peut se réjouir des initiatives audacieuses mais encore isolées venant des scientifiques, parmi des plus téméraires : la traduction en lingala et swahili d'un texte de fiction et d'un manuel sur le développement, grâce à l'appui de l'Observatoire du Système Educatif Africain au Congo (Pr Locha Mateso) ; la traduction en lingala et swahili du manuel sur l'Histoire Générale du Pr Isidore Ndaywel ; l'élaboration achevée du dictionnaire français-shilele par Pr Mukash Kalele ; le dictionnaire français-lingala de Thomas d'Acquin Kawata ; l'anthologie mixte (français et langues nationales) ; *Voix du Congo*, pilotée par Pr Djungu Simba. Ou enfin le roman bilingue (français-lingala) de l'écrivaine Stéphanie Boale.

Et la liste n'est certainement pas exhaustive…

# L'art de la préface chez Mukala Kadima-Nzuji : essai d'analyse d'un acte de communication

Bienvenu Boudimbou
Université Marien Ngouabi de Brazzaville

## Introduction

La problématique de notre communication repose sur un constat et sur un aveu. *Le constat d'abord* : dans sa carrière d'écrivain, Mukala Kadima-Nzuji n'a fait préfacer qu'un seul de ses livres (*Redire les mots anciens*, Paris, Ed. Saint-Germain-des-Prés, 1977), d'ailleurs à la demande du préfacier, le poète malgache Jacques Rabemananjara[355]. Un fait assez inhabituel en littérature. Certes, son recueil de poèmes intitulé *Préludes à la terre*[356] s'ouvre par un « *Avant-poème* » qui pourrait se lire comme un « avant-dire », et donc comme une préface autographe ; certes, les mélanges qu'il offre à Valentin Yves Mudimbe (sous le titre *L'Afrique au miroir des littératures*) sont chapeautés par un avant-propos et une préface qu'il cosigne, tout comme le livre, avec Selom Komlan Gbanou, mais ces exceptions n'en confirment pas moins la règle. *L'aveu ensuite* : dans une interview réalisée sur le sujet, par nos soins, le 11 juin 2012 à Brazzaville, Kadima-Nzuji avoue ne pas aimer les préfaces. Il déclare :

> *Je n'aime pas faire préfacer mes livres […] Je n'aime pas non plus faire des préfaces. J'estime qu'un livre se suffit à lui-même ; s'il est bon, il fera son chemin […] De mon point de vue, la préface n'apporte absolument rien à la valeur intrinsèque du texte*

[355] Kadima-Nzuji raconte la genèse de cette préface en ces termes : « Jacques Rabemananjara est un poète malgache que j'aimais beaucoup, que j'avais commencé à lire et que je commentais. Arrivé à Paris, j'ai fait sa rencontre ; c'était un éblouissement. Et comme j'avais le manuscrit de *Redire les mots anciens* prêt, et que je me préparais à le publier, je lui ai demandé de le lire. Il a beaucoup aimé mes poèmes et il s'est proposé de faire la préface. Moi, je ne lui ai pas demandé de faire la préface, c'est lui qui s'est proposé de faire une préface, en me disant : « mon petit, si je fais la préface, ton livre aura toutes les chances d'aller de l'avant. J'ai accepté. C'était comme une bénédiction… En une nuit, il a rédigé cette préface-là. » (Propos recueillis le 11 juin 2012 au siège des Editions Hemar à Brazzaville).

[356] KADIMA-NZUJI,M., *Préludes à la terre*, Kinshasa, Editions du Mont Noir, 1971.

Théophile Gauthier constate que « l'on se récrie sur l'inutilité des préfaces, et pourtant l'on fait toujours des préfaces »[357]. Nous ajoutons : Mukala Kadima-Nzuji n'aime pas les préfaces, pourtant, à ce jour, il en a rédigées douze à caractère allographe. Comment s'y prend-il alors pour surmonter cette gêne qui découlerait de l'obligation d'écrire des textes dont il sait qu'ils ne servent à rien ? La réponse à la question se trouve dans le corps de ses textes. La première hypothèse serait qu'il n'écrit pas de préfaces publicitaires car c'est peut-être ce genre-là qu'il réprouve. La seconde supposition est qu'en tant que préfacier, il opte pour une stratégie d'effacement dans son style. Encore faut-il que ses textes ne soient pas assez transparents, et les auteurs des œuvres préfacées si peu ambitieux pour que ne remonte en surface ou ne soit exploitée à titre publicitaire, son identité personnelle.

Dans cette communication, nous proposons donc une lecture des préfaces rédigées par Mukala Kadima-Nzuji. Nous ne prenons pas en compte les préfaces à ses propres œuvres. Notre démarche s'inspire des travaux de Gérard Genette et d'André-Patient Bokiba sur le paratexte. Nous nous appuyons aussi sur le schéma de la communication de Roman Jakobson pour voir comment cet acte scripturaire – la rédaction des préfaces – prend en compte les fonctions identifiées par ce dernier dans ce qu'il est convenu d'appeler la communication littéraire. En la matière, ce travail nous conduit à inventorier, d'une certaine manière, les éléments récurrents qui seraient fondateurs ou caractéristiques du style de cet écrivain - éditeur et professeur de littérature.

L'entretien évoqué ci-dessus nous permet d'éclairer les circonstances (contexte socio-historique) dans lesquelles certaines préfaces ont été rédigées. Nous exploitons des extraits de cet entretien, parce qu'ils font aussi partie du paratexte ; ce sont des épitextes (au sens genettien du terme) aussi bien pour chacune des préfaces évoquées que pour les œuvres préfacées elles-mêmes.

**Présentation du corpus**

Le corpus de cette communication comprend dix préfaces originales et une préface ultérieure tardive. Toutes sont des préfaces allographes. Ecrites en français, elles accompagnent des œuvres publiées, toutes, dans cette même langue.

[357] Cité par GENETTE, G., *Seuils*, Paris, 1987, p. 234.

Il s'agit de :

- 4 recueils de poèmes ;
- 1 anthologie de poésie ;
- 1 pièce de théâtre ;
- 1 œuvre de fiction ;
- 2 essais ;
- 1 manuel scolaire ;
- 1 livre de mélanges longtemps considéré comme inclassable par les critiques congolais.

Deux des onze livres constituant ce corpus ont été publiés par les Editions Hemar dont Mukala Kadima-Nzuji est le Directeur ; un autre a été publié chez Présence Africaine alors que ce dernier y travaillait en qualité de Directeur littéraire.

**Le statut de la préface en littérature**

A la suite de Jacques Derrida qui propose la notion du « hors-livre » et de Gérard Genette qui développe celles de paratexte et de seuil du livre, nous rappelons que la préface est un texte d'introduction ou de présentation qui ouvre les portes du sens d'une œuvre et balise l'horizon d'attente du lecteur. Comme telle, c'est un acte de parole qui s'inscrit dans le schéma communicationnel.

La préface se rattache donc au modèle du discours. Comme le conçoit Benveniste,

> *il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre de quelque manière. C'est d'abord la diversité des discours oraux de toute nature et de tout niveau, de la conversation triviale à la harangue la plus ornée. Mais c'est aussi la masse des écrits qui reproduisent des discours oraux ou qui en empruntent le tour et les fins : correspondance, mémoires, théâtre, ouvrages didactiques, bref tous les genres où quelqu'un s'adresse à quelqu'un, s'énonce comme locuteur et organise ce qu'il dit dans la catégorie de la personne*[358].

[358] BENVENISTE, E., *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 241-242.

Ainsi déterminé, le statut de la préface autorise qu'on retrouve, dans ce type d'énonciation, les manifestations des fonctions de la communication.

**Manifestations de la fonction expressive dans les préfaces de Kadima-Nzuji**

***La mise en espace de la signature et de la préface : Kadima-Nzuji et le régime co-auctorial***

L'examen de notre corpus permet de constater que, dans plusieurs cas, la préface de Kadima-Nzuji est portée au-delà de ses marges traditionnelles : elle est annoncée :

- sur la page de couverture (Cf. livre de Kimbékété[359]) ;
- sur la page de titre (Cf. livres de Ngouloubi[360], Oba Bouya[361], Ngoïe-Ngalla[362]) ;
- à la fois sur la page de couverture et sur la page de titre (Cf. livres de Dakeyo[363], Ghoma Boubanga[364], Moundélé-Ngollo[365]), ou encore
- sur la page de couverture, la page de titre et la quatrième de couverture (Cf. livre de Niossobantou[366]),

Dans le cas des livres de Lomami Tchibamba[367], Niossobantou, Oba Bouya et Moundélé-Ngollo, on retrouve même des extraits de préfaces à la quatrième de couverture. On est ainsi en présence d'une dissémination du nom du préfacier mais aussi du texte de la préface. C'est l'une des manifestations du régime co-auctorial. Ici, le préfacier parraine le livre préfacé, surtout lorsque l'auteur de ce dernier fait ses premiers pas dans la création littéraire. Le nom du préfacier et

[359] KIMBEKETE, L., *Regard perdu* (poésie), Brazzaville, Editions Lemba, 2006.
[360] NGOULOUBI, A.C., *Amour profond*, (poésie), Kinshasa, Editions Galimage, 2012.
[361] OBA BOUYA, J., *Le calendrier mbochi*, Brazzaville, Les Editions Hemar, 2004.
[362] NGOIE-NGALLA, D., *Lettre d'un Pygmée à un Bantou*, Kinshasa, Editions du Centre de Recherches Pédagogiques, 1988.
[363] DAKEYO, P., *Poèmes de demain* (anthologie de la poésie camerounaise de langue française), Paris, Editions Silex, 1982.
[364] GHOMA BOUBANGA, S. E., *Vents solitaires* (poésie), Paris, l'Harmattan, 2013.
[365] MOUNDELE-NGOLLO, B., *A bâtons rompus*, Brazzaville, Les Editions Hemar, 2008.
[366] NIOSSOBANTOU, D., *Le silence des chiens* (théâtre), Brazzaville, l'Harmattan-Congo, 2011.
[367] LOMAMI TSHIBAMBA, P., *Ngando suivi de Faire médicament et Légende de Londema, suzeraine de Mitsoué-ba-Ngomi*, Paris, Présence Africaine, 1982.

les extraits de ses textes constituent alors des arguments publicitaires, compte tenu de leur position et de leur statut péritextuels. Au sujet de la fonction de captation de la signature du préfacier, sur la couverture de *Regard perdu*, le recueil de poèmes de Léa Kimbékété, le leurre publicitaire, le subterfuge, est d'autant plus flagrant que, grâce aux ressources de la typographie, l'éditeur privilégie le nom du préfacier – « le Professeur Mukala KADIMA-NZUJI » – écrit en lettres plus grosses, plus grasses et plus lisibles que celles utilisées pour celui de l'auteur du livre.

En réalité, comme l'écrit André-Patient Bokiba, lorsque s'effacent les activités légitimant l'acte scripturaire du préfacier, il ne reste que son nom, à tel point, que « la valeur performative du rite d'institution tient parfois non à la qualité du discours, mais à l'éclat du nom du préfacier »[368]. Le nom de Kadima-Nzuji, préfacier, jouit de cet éclat.

Dans tous les cas de figure, il reste à savoir si le choix de la dissémination du nom du préfacier est le choix de Kadima-Nzuji ou celui des auteurs ou encore des éditeurs. Notons simplement que certains ouvrages (trois notamment) où se lit cette dissémination ont été édités par les éditions Hemar et Présence Africaine où le préfacier occupe ou a occupé des fonctions éditoriales.

### *Des traces scriptorales : du « je » expressif au « moi » du préfacier, un discours sur soi*

Plusieurs préfaces de Kadima-Nzuji sont écrites à la première personne du singulier (« je »). Tantôt il utilise le « nous » de majesté et le « il ». Henri Mitterand ne distingue pas de nuances entre ces pronoms qu'il considère comme des avatars du « je », auxquels répond un « tu », qui n'est autre que le lecteur ou le destinataire de la préface. Avec Kadima-Nzuji, le discours sur la matière du livre préfacé devient par endroit un discours sur soi : éléments biographiques, choix idéologiques, choix esthétiques, etc. transparaissent et consacrent, en le justifiant, le choix de sa personne comme instance de légitimation. Ce faisant, il dévoile, en creux, son tempérament et son propre profil. On découvre ses fréquentations et ses lectures. On connaît ses combats culturels et ses postures épistémologiques. On identifie ses positions face aux débats qui agitent la société dans laquelle il vit.

---

[368] BOKIBA, A.-P., *Le paratexte dans la littérature africaine francophone. Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 53.

Par exemple, dans la préface accordée à Ngouloubi, il révèle : « L'œuvre d'Éluard est de bout en bout une belle leçon de poésie. Je m'en suis nourri de bonne heure, j'ai appris à écrire de la poésie en la pratiquant assidument, intensément, voire viscéralement » (p. 8).

Dans la préface à l'essai de Ngoïe-Ngalla, il prend position sur la politique d'intégration des Pygmées envisagée ou déjà adoptée par certains Etats africains : « Il n'y a pas de dialogue possible sans l'égalité entre tous et le respect mutuel ; il n'y a pas de respect mutuel possible sans que ne soit reconnu, à chacune des communautés en présence, le droit à la différence », écrit-il à la page 11.

### *Le statut social du préfacier*

En quelle qualité Kadima-Nzuji préface-t-il les livres ? Dans l'interview évoquée plus haut, l'intéressé déclare qu'il l'a toujours fait « en qualité d'écrivain ». La lecture de ses textes traduit bien le contraire. Dans la préface à *Ngando*, l'appréciation qu'il fait du choix de Présence Africaine de rééditer les fictions de Lomamai Tchibamba ne cache pas son statut professionnel au sein de cette maison d'édition au moment de la rédaction de cette préface. En effet, il écrit notamment que « *Ngando* s'inscrivait et s'inscrit encore parfaitement dans le projet plus général de Présence Africaine qui pourrait se résumer en deux mots : défense et illustration des valeurs de la civilisation noire. » (p.9)

Le ton adopté dans la préface à l'anthologie de Paul Dakeyo est bien celui d'un chercheur ou d'un critique littéraire engagé dans un débat d'initiés : le débat sur « la mise en place d'un appareil conceptuel adéquat, la fondation d'un discours spécifique capable d'appréhender et d'exprimer le fait littéraire africain avec le maximum de plénitude » (p6).

La première partie de la préface au livre de Moundélé-Ngollo rappelle son séminaire (en formation doctorale à l'Université Marien Ngouabi) sur les problématiques de la littérature, particulièrement sur la définition de la littérature et les critères de littérarité d'un texte. Dans sa leçon inaugurale, à l'ouverture du colloque qui lui est consacré, il a d'ailleurs reprécisé sa posture épistémologique sur la question, à savoir que : « toute œuvre littéraire sécrète ses propres critères d'appréciation et que tenter d'aborder un texte sans tenir compte de ses spécificités, c'est faire preuve de "myopie critique" » (p. 7). Les remontrances voilées qu'il adresse à Ngouloubi dans la

préface à son recueil de poèmes sont, certes, celles d'un poète confirmé, mais elles portent, en même temps, les prescriptions didactiques d'un maître de l'écriture littéraire. Il fait observer qu'en littérature,

> *la question de la technique, c'est-à-dire du comment dire ou du comment écrire est une question primordiale ; elle élude celle – plus traditionnelle – du pourquoi écrire et situe le débat non plus au niveau du signifié, mais à celui du signifiant. Elle renvoie à la manière dont l'écrivain prend possession du monde, le transforme et en fait la matière de son livre*. (p. 7)

### *Kadima-Nzuji face au malaise préfaciel : une préférence pour l'étude critique*

Dans sa préface au *Livre des préfaces, un recueil des textes de présentation qu'il a rédigés pour de nombreux chefs-d'œuvre,* Jorge Luis Borges écrit qu' « une préface, quand elle est réussie, n'est pas une manière de toast ; c'est une forme latérale de la critique »[369]. Si celles de Kadima-Nzuji ont marqué le destin de la critique en littérature négro-africaine au tournant des années quatre-vingt, c'est assurément parce que leur auteur aura su éviter le raccourci de la recommandation impérative et publicitaire qui dévalue l'objet « préface » en tant qu'œuvre de création.

Deux textes sont dignes d'être cités dans ce contexte. Il s'agit des préfaces à :

- *Poèmes de Demain*, l'anthologie de la poésie camerounaise d'expression française publiée en 1982 par Paul Dakeyo, et
- *Ngando et autres récits* de Lomami Tchibamba, une œuvre de fiction rééditée en 1982 par les éditions Présence Africaine et Lokolé.

Aux deux études citées ci-dessus, on ajouterait la préface au livre de Moundélé-Ngollo, un auteur congolais dont on a longtemps eu du mal à classer l'œuvre, à cause de son écriture atypique. Dans la même optique, la préface au recueil de poèmes de Serge Eugène Ghoma Boubanga se lit comme un essai sur la nouvelle poésie congolaise. La

[369] BORGES, J.L., *Livre de préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie,* Paris, éditions Gallimard, coll. Folio, 1980, p.13.

question introductive à cette préface, « Où en est la poésie congolaise de langue française ? », renseigne le lecteur sur l'approche bilancielle choisie par Kadima-Nzuji. Une critique littéraire en bonne et due forme.

**Manifestation de la fonction référentielle**
***Des référents situationnels***

Par référents situationnels, nous entendons le contexte socio-culturel ou historique convoqué par le préfacier. Ce contexte est éclaté. Il renvoie à des débats d'une actualité certaine et traduit la variété des sujets abordés par les œuvres préfacées. Les plus importants sont :

- l'état des lieux de la littérature et de la critique littéraire en Afrique (Cf. les préfaces accordées à Dakeyo, Lomami Tchibamba, Mbuyamba Kankolongo[370], Ghoma Boubanga, Moundélé-Ngollo) ;
- les débats sur la mondialisation, le dialogue et la préservation des cultures (Préfaces accordées à Oba Bouya et à Alphonse Mbuyamba Kankolongo)

***Des référents textuels : l'intertextualité dans la préface ou quand les préfaces dialoguent avec d'autres textes***

La préface est un espace de dialogues non seulement entre le préfacier et le préfacé ou entre le premier et son public lecteur, mais aussi entre les textes de présentation et des textes qui lui sont antérieurs. La citation ou la référence joue un rôle de valorisation du discours préfaciel. Elle permet d'établir une filiation entre l'œuvre préfacée et celles qui l'ont précédée et que l'institution littéraire a consacrées comme modèles.

Dans ses préfaces, Kadima-Nzuji recourt à la citation brève pour ne pas faire dans le livresque. L'absence de renvois en bas de pages et de références bibliographiques complètes en font foi. Le préfacier demeure ainsi auteur et maître absolu des arguments qu'il développe. Il utilise aussi la citation implicite : « Qu'est-ce que la littérature ? » Cette phrase qui ouvre la préface à *A bâtons rompus* de Moundélé-Ngollo rappelle en effet le titre du fameux essai de Jean-

[370] MBUYAMBA KANKOLONGO, A. et alii, *De l'aube au crépuscule… manuel de littérature et de civilisation congolaises*, Kinshasa, Afrique Editions, s.d.

Paul Sartre à ce sujet. D'entrée de jeu, cette phrase informe le lecteur sur le contexte dans lequel le préfacier situe le livre présenté. Elle crée un horizon d'attente sur le plan de la réception et de la préface, et de ce livre-même. Par ailleurs, si certains auteurs mettent expressément en réseau leurs écrits critiques, dans le corpus que nous analysons, nous n'avons décelé aucune trace d'autocitation. Aucune préface de Kadima-Nzuji ne renvoie expressément aux titres de ses travaux personnels. Même s'il est possible d'en établir des filiations.

***Des références aux livres préfacés… et à leurs auteurs***

Quels liens Mukala Kadima-Nzuji établit-il entre les préfaces et les livres préfacés ou leurs auteurs ? La préface est souvent le lieu d'expression des connivences avec les auteurs des œuvres présentées. Cela est perceptible notamment dans les préfaces aux livres de Dominique Ngoïe-Ngalla et Dominique Niossobantou. Le fait d'évoquer, en ouverture de préfaces, des éléments biobibliographiques de ces auteurs, trahit son rapprochement avec les deux auteurs présentés. En effet, Mukala Kadima-Nzuji écrit respectivement ce qui suit :

> *De Dominique Ngoïe-Ngalla j'avais déjà eu l'occasion et le bonheur d'apprécier lyrisme sans cesse contenu des poèmes, les accents épiques de la fiction narrative, et surtout le sens de la formule lapidaire… (Cf. Préface à* Lettre d'un Pygmée à un Bantou, *p.7)* ;
>
> et
>
> *De Dominique Niossobantou je connaissais la thèse de doctorat et les articles sur le théâtre congolais… (Cf. Préface à la pièce de théâtre* Le silence des chiens, *p.9)*

Au contraire, la préface à *Ngando* ne trahit pas les fréquentations régulières que le préfacier avait avec la famille Lomami Tchibamba à Kinshasa à l'époque de la réédition de ce livre. Parce que la préface ne prend sens que par rapport au livre qu'elle présente, son discours est transitif ou hétéronome. Dès lors, pour sacrifier à la pratique du genre, Kadima-Nzuji reprend (mais à de rares endroits !) des passages des livres préfacés, sans que cela ne constitue toujours

l'essentiel de ses commentaires explicatifs (Voir préfaces aux livres d'Hugue Eta et Dominique Niossobantou).

## Esthétique et poétique de la préface chez Mukala Kadima-Nzuji

### *De la formule brève à l'étude critique : un souffle et un ton variables*

Dans ses préfaces, Mukala Kadima-Nzuji adopte un débit, un souffle et des tons variables. Les textes les plus longs entrent dans la catégorie des *préfaces manifestes* (lire notamment les préfaces aux livres respectifs de Dakeyo et Lomami Tchibamba). Ce sont ses préfaces majeures ; celles dans lesquelles il exploite l'alibi de la présentation des livres pour engendrer de nouvelles œuvres de création à part entière et qui ne souffriraient pas d'être publiées entièrement à part, d'autant plus qu'il y développe des discours sur des problématiques générales tirées des contextes externes aux œuvres préfacées. Ici, le scripteur navigue entre caractérisations génériques et défense de points de vue esthétiques, scientifiques ou idéologiques. Le ton y est parfois expressément polémique.

Dans le cas de la préface à l'anthologie de Dakeyo, les généticiens des œuvres de Kadima-Nzuji noteront que ce texte est la version remaniée, retravaillée, d'un article qu'il avait préalablement publiée dans la revue *Recherche, pédagogie et culture,* et qui avait eu un écho retentissant dans les milieux de la critique de la littérature négro-africaine, alors que se débattait la question de l'existence ou non des littératures dites nationales en Afrique.

Dans les préfaces à *Ngando* et au manuel *De l'aube au crépuscule*, c'est le défenseur de la littérature congolaise en tant que part essentielle de la civilisation du Congo qui s'illustre dans ses prises de position. Les préfaces les moins longues sont consacrées aux œuvres pour lesquelles Mukala Kadima-Nzuji « se lâche » pour exprimer son émerveillement face à la valeur esthétique des œuvres à présenter. Son discours, à ce sujet, prend un parfum publicitaire. C'est un discours de valorisation du sujet du livre, ou un commentaire explicatif et de recommandation. On le retrouve à l'ouverture de la pièce de théâtre de Dominique Niossobantou :

> Le Silence des chiens *enrichit assurément le répertoire théâtral congolais. Il hisse son auteur au*

> *rang d'écrivains qui ont mis leur talent au service de l'Afrique et servent au continent de caisse de résonance.* (pp. 12-13)

Mêmes éloges dans les préfaces aux recueils de poèmes de Kimbékété (« Je salue le verbe poétique de Léa Nicole Christiane Kimbékété », cf. 10) et Serge Ghoma Boubanga (« Avec *Vents solaires*, Serge Eugène Ghoma Boubanga trouve sa place, et non des moindres, dans ce monde enchanté et enchanteur de la vraie Poésie », cf. p. 9) ou à l'essai de Ngoïe-Ngalla (« Avec *Lettre d'un Pygmée à un Bantou* (…) Ngoïe-Ngalla confirme son talent d'essayiste », p.7).

Aux deux catégories déjà énoncées, nous ajoutons une troisième pour regrouper ce que l'on peut considérer comme des préfaces didactiques ; celles dans lesquelles Kadima-Nzuji « assène » des leçons d'écriture. Les préfaces aux recueils de Ngouloubi et de Ghoma Boubanga s'inscrivent dans ce classeur. A la manière d'Aristote (conseils pratiques sur le beau discours, sur la rhétorique) ou de Nicolas Boileau (simplicité, clarté et respect des principes moraux dans l'expression), Mukala Kadima-Nzuji y institue une sorte de poétique de l'écrire poétique, à partir de l'insatisfaction qu'il exprime face à la facilité et à la médiocrité qui s'invitent désormais – c'est son constat ! – dans le cercle des initiés du verbe. Exemple :

> *On ne peut prétendre devenir écrivain si l'on n'a pas lu ceux que l'institution littéraire considère comme bons auteurs. On ne peut prétendre maîtriser le dire poétique si l'on n'a pas conscience qu'il est avant tout artifice…* (Préface accordée à Ngouloubi, p. 8)

***Structuration de la préface***

Le paradigme du discours de la préface chez Kadima-Nzuji répond à une démarche que nous résumons de la manière suivante :

a) La déduction et l'évocation historique ou biobibliographique des auteurs servent de variantes pour l'ouverture des textes. Le contenu des œuvres préfacées (ou leurs auteurs) est alors évoqué au passage :

Tantôt, donc, Kadima-Nzuji part d'une situation générale avant d'évoquer le titre de l'œuvre, son sujet et/ou son auteur (Cf. les préfaces aux livres de Dakeyo, Moundélé-Ngollo). Tantôt, il évoque

les talents, la vie ou les œuvres antérieures de l'auteur pour mieux situer le contexte général de la production du livre ou l'originalité et les qualités littéraires du texte dont il est censé recommander la lecture (Cf. Préfaces offertes à Ngoïe-Ngalla et à Niossobantu).

b) Des souhaits sont formulés en guise de conclusion pour le discours préfaciel :

Quel que soit le degré de l'émerveillement ou de la déception qu'il ressent, plutôt que de recommander la lecture de l'œuvre présentée, Kadima-Nzuji exprime un souhait qui prend la forme d'une bénédiction. D'où cette expression récurrente (« puisse ») en guise de conclusion à quatre de ses préfaces :

- « *Puisse-t-il* traverser fleuves, mers et contrées pour le plus grand bonheur de la république des lettres ! » (en parlant de la pièce de théâtre de Niossobantou) ;
- « *Puisse-t-il* apporter ce supplément d'âme dont nous avons tant besoin pour demeurer debout ! » (à propos du recueil de poèmes de Kimbékété) ;
- « *Puisse-t-il* servir de guide à tous ceux qui voudront aller à la découverte de la République démocratique du Congo… » (pour marquer le destin promis au manuel de Mbuyamba) ;
- « *Puisse le Calendrier mbochi* servir de modèle à d'autres chercheurs impliqués dans la revalorisation de leurs patrimoines culturels pour que l'Afrique soit ! » (pour conclure la préface à l'essai d'Oba Bouya).

**Manifestations des fonctions conative et phatique**

***Le statut du destinataire : les traces lectorales***

''Le caractère injonctif de la préface" (le terme est d'Henri Mitterand[371]) implique que soit clairement définie la personne visée par le discours énoncé. Selon Gérard Genette, le destinataire de la préface, c'est le lecteur réel ou potentiel. Pas le public en général. Comment reconnaître ses traces chez Mukala Kadima-Nzuji ? Dans la

[371] MITTERAND, H., « La préface et ses lois : avant-propos romantiques » in *Le Discours du roman*. Paris : PUF, 1980, p. 23.

préface au manuel de Mbuyamba Kankolongo, il recourt à cette formule directe :

> *Ce livre a pour destinataire* les élèves de l'enseignement secondaire, les étudiants des universités et des instituts supérieurs, les enseignants et chercheurs, les amateurs de littératures. (p. 9)

Dans la préface à *Amour profond*, c'est le même procédé qui est usité pour désigner le premier destinataire du texte, à savoir, l'auteur du recueil de poèmes lui-même. Le préfacier écrit alors :

> *Voilà pourquoi je recommande la poésie de Paul Éluard* à Anicet Cyrille Ngouloubi *qui fait ses premiers pas dans ce domaine (…) J'exhorte donc* Anicet Cyrille Ngouloubi *à aller jusqu'au bout de lui-même. Je* l'*encourage à surmonter au plus vite, par le travail, les éructations, les bégaiements et les râles dont ces premiers poèmes portent les marques. J'attends de* lui *qu'il m'étonne et me surprenne. Je reconnaitrai alors dans sa voix la promesse d'une vocation en voie d'accomplissement.* (p. 8)

Dans les autres préfaces, il n'y a pas de traces lectorales aussi saillantes. Les destinataires se reconnaissent à travers le recours au pronom personnel **«** *nous* **»**. Cette dimension du discours fait du préfacier lui-même, de ses proches et des lecteurs en même temps, les destinataires du message. En réalité, avec ce **«** *nous* **»** *de l'unisson*, l'énonciation textuelle « mime » l'adhésion du lecteur aux points de vue du préfacier.

L'illustration en est donnée dans cette conclusion de la préface à *Lettre d'un Pygmée à un Bantou* :

> Ne hâtons pas *l'irréparable !* Sachons *mettre à profit les leçons de l'histoire. La meilleure intégration est celle des cœurs et des esprits dans le respect mutuel...* (p. 12)

Cependant, comme il le fait à la suite de cette invite, parfois, comme dans une dérobade, le **«** *nous de l'unisson* **»** cède le pas au pronom indéfini **«** *on* **»**, lorsque le préfacier veut prendre un peu de distance avec l'objet de son discours, vis-à-vis de ces lecteurs anonymes qu'il aura pourtant, auparavant, convoqués à ses côtés :

> *C'est en refusant à toujours considérer les pygmées comme des êtres frustes qu'il faut à tout prix à la civilisation – et quelle civilisation ! – qu'"*on*" pourra enfin voir ce dessiner la voie souhaitée, celle du dialogue et de la fraternité.* (p. 12)

***Le recours aux verbes performatifs***

La préface est un texte de recommandation. Cette dimension du discours sous-entendre l'existence d'un destinataire dont on attend une action. D'où le recours aux verbes performatifs, c'est-à-dire ceux qui réalisent les actions qu'ils énoncent en même temps qu'ils les expriment. Dans le corpus de notre analyse, la synthèse en est donnée par cet extrait déjà cité :

> *Voilà pourquoi je* recommande *la poésie de Paul Eluard à Anicet Cyrille Ngouloubi qui fait ses premiers pas dans ce domaine (…) J'*exhorte *donc Anicet Cyrille Ngouloubi à aller jusqu'au bout de lui-même. Je l'*encourage *à surmonter au plus vite, par le travail, les éructations, les bégaiements et les râles dont ces premiers poèmes portent les marques. J'*attends de *lui…*
> (Cf. Préface à *Amour profond* d'Anicet Cyrille Ngouloubi).

**Conclusion**

Mukala Kadima-Nzuji avoue qu'il n'aime pas les préfaces. Pourtant, une bonne part de sa création en tant que critique littéraire en est constituée. Derrière ce paradoxe se cachent les fondements de son art pour la rédaction de ces textes qui, loin d'être simplement décoratifs, développent des problématiques majeures en littérature. Il s'agit surtout de préfaces-manifestes dont le contenu déborde du cadre d'une seule œuvre. A travers ces textes, nous avons étudié la prise en compte des fonctions de la communication telles que définies par Jakobson. Notre démarche a consisté notamment à relever et interpréter les indices qui instaurent le scripteur et le lecteur comme rôles dans le texte (les traces « scriptorales » et les traces « lectorales »). Cette approche a également conduit à apprécier le contenu du texte lui-même en tant que message au centre de l'acte communicationnel.

## Corpus (les préfaces allographes de Mukala Kadima-Nzuji)

« Préface », in LOMAMI TSHIBAMBA, P., *Ngando* (suivi de « Faire médicament » et « Légende de Londema, suzeraine de Mitsoué-Ba-Ngomi »), Paris, Présence Africaine, 1982, pp. 7-11 ;

« Préface », in DAKEYO, P., *Poèmes de demain* (anthologie de la poésie camerounaise de langue française), Paris, Ed. Silex, 1982, pp. 5-10 ;

« Préface », in NGOIE-NGALLA, D., *Lettre d'un Pygmée à un Bantou*, Kinshasa, Editions du Centre de Recherches pédagogiques, 1988, pp. 3-10 ;

« Préface », in OBA BOUYA, J., *Le Calendrier mbochi*, Brazzaville, Les Editions Hemar, 2004, p. 9 ;

« Préface », in ETA, H.,, *Mourir pour naître*, Paris, Editions La Bruyère, 2004, p. 7 ;

« Préface », in KIMBEKETE, L., *Regard perdu* (poésie)), Brazzaville, Editions Lemba, Coll. Poètes de demain, 2006, pp. 9-10 ;

« Préface », in MOUNDELE-NGOLLO, B., *A bâtons rompus*, Brazzaville, Les Editions Hemar, 2008, pp. 7-9 ;

« Préface », in NIOSSOBANTU, D., *Le silence des chiens* (théâtre), Brazzaville, L'Harmattan-Congo, 2011, pp. 9-11 ;

« Préface », in NGOULOUBI, A. C., *Amour profond* (poésie), Kinshasa, Editions Galimage, 2012, pp. 7-8 ;

« Préface », in GHOMA BOUBANGA, S. E., *Vents solitaires* (poésie), Paris, Editions L'Harmattan, 2013, pp. 7-9 ;

« Préface », in MBUYAMBA KANKOLONGO, A. et alii, *De l'aube au crépuscule… Manuel de littérature et de civilisation congolaises* (5e et 6e du secondaire/République démocratique du Congo), Kinshasa, Afrique Editions, (s.d.), p. 9.

### Bibliographie


BENVENISTE, É., *Problèmes de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard, Collection Tel, 1966, 356 pages ;

BOKIBA, A.-P., *Le paratexte dans la littérature africaine francophone. Léopold Sédar Senghor et Henri Lopes*, Paris, l'Harmattan, 2006, 188 pages ;

BORGES, J. L., *Livre de préfaces* suivi de *Essai d'autobiographie,* Paris, éditions Gallimard, Collection Folio, 1980, 340 pages ;

GENETTE, G., *Seuils*, Paris, 1987, 390 pages ;

MITTERAND, H., « La préface et ses lois : avant-propos romantiques » in *Le discours du roman*, Paris, PUF, Collection « Écriture », 1980, pp. 21-34.

# V.Y. Mudimbe et la construction d'une pensée complexe. Une étude au départ de *L'Afrique au miroir des littératures* de Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou

Emmanuel Banywesize Mukambilwa
Université de Lubumbashi

## 1

Cette étude se propose de montrer, au départ de l'ouvrage *L'Afrique au miroir des littératures*, dirigé par Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou[372], que V.Y. Mudimbe est un protagoniste de la « pensée complexe » dont le corrélat me paraît être une « épistémologie du complexe », qui peut être considérée comme pilier théorique de l'afropolitanisme.

J'emprunte le terme « afropolitain » à la romancière Taiye Selasi[373], qui avait associé à « Afrique » et « polis ». Par là, elle entendait signifier l'Africain ou une personne d'ascendance africaine qui revendique une identité culturelle métisse forgée par un faisceau d'expériences historiques et existentielles et une traversée des cultures qui formatent et lui imposent une perspective cosmopolite sur le monde. Sur cette base, A. Mbembe a proposé la notion d'« afropolitanisme » pour désigner une réalité complexe, intellectuelle, culturelle et politique qui induit une manière pour les Africains « d'être au monde, leur façon d'˝être monde˝, d'habiter le monde »[374]. Celle-ci s'actualise

> « sous le signe sinon du métissage culturel, du moins de l'imbrication des mondes, dans une lente et parfois incohérence [sic] danse avec des signes qu'ils n'ont guère eu le loisir de choisir librement, mais qu'ils sont parvenus, tant bien que mal, à domestiquer et mettre à leur service »[375].

---

372 KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris/Bruxelles, l'Harmattan/Archives et Musée de la littérature, 2003.

373 TAIYE SELASI, « Bye-Bye Barbar », in *The LIP Magazine*, 3 March 2005.

374 MBEMBE, A., *Sortir de la longue nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010, p. 228 ; *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2014.

375 MBEMBE, A., *Sortir de la longue nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, Karthala, 2010 ; p. 228-229.

L'afropolitanisme indique la conscience de la présence de l'ailleurs dans l'ici et vice versa, la relativisation des valeurs et des appartenances primaires, une manière d'embrasser, en toute connaissance de cause, l'étrange, l'étranger et le lointain ; la capacité de reconnaître sa face dans le visage de l'étranger et de valoriser les traces du lointain dans le proche, de domestiquer l'in-familier, de réconcilier les contraires[376].

En rassemblant études et témoignages, Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou se sont donné comme objectif, selon ce qu'ils ont écrit dans la préface, de saluer un homme, un écrivain, un intellectuel et un universitaire qui « a bâti une œuvre littéraire et théorique considérable et contribué au renouvellement du discours africain dans les domaines des sciences sociales et humaines » : V.Y. Mudimbe, porte-étendard des lettres congolaises doté d'un grand capital symbolique de légitimité dans le champ littéraire et universitaire[377] dans le monde. Mukala Kadima-Nzuji s'est consacré à légitimer, épistémologiquement, ces lettres et a travaillé à leur institutionnalisation. V.Y. Mudimbe, l'un des écrivains et intellectuels dont il a analysé l'œuvre théorique, a contribué, alors qu'il était enseignant à Lovanium et à l'université de Lubumbashi, à cultiver chez Mukala Kadima-Nzuji une passion de la littérature, des sciences humaines et du métier d'éditeur. Éditeur au Congo-Brazzaville – directeur des Éditions Hemar –, son attachement à ce métier s'origine dans une collaboration, auprès de V.Y. Mudimbe, au seuil des années 1970, à la création et à l'existence des Éditions du Mont Noir où il avait publié l'une de ses œuvres poétiques : Préludes à la terre (1971).

Dans son roman Chorale des mouches, il peint les failles d'un totalitarisme tropical et les turpitudes d'une élite politique en conférence nationale. Dans ses essais sur le théâtre congolais, il montre que celui-ci se donne à lire comme

---

[376] *Ibidem*, p. 229.

[377] Selon P. Bourdieu, « les champs se représentent à l'appréhension synchronique comme des espaces structurées de positions (ou de postes) dont les propriétaires dépendent de leur position dans ces espaces et qui peuvent être analysées indépendamment des caractéristiques de leurs occupants (en partie déterminées par elles) » [*Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 113]. La structure du champ est un état du rapport de force entre les agents ou les institutions engagés dans la lutte ou dans la distribution du capital spécifique qui, accumulé au cours des luttes antérieures, oriente les stratégies ultérieures (p. 114).

> « l'occasion de réécrire en lettres d'or l'histoire [du] peuple dans le dessein, notamment, de rétablir la vérité qu'aurait falsifiée l'idéologie coloniale. Il est le lieu où, à travers les grandes figures du passé, sont élaborés des mythes dans lesquels le peuple est appelé à se reconnaître et à inscrire son destin, et qui soient aptes à le galvaniser dans le processus de reconstruction nationale. (…) le théâtre demeure le lieu par excellence d'identification sans complaisance des travers de la société »[378].

Le théâtre congolais n'est pas seulement le lieu d'identification des travers sociopolitiques et moraux de la société ou de réécriture de l'histoire nationale, mais aussi celui où se forge l'identité culturelle congolaise et, par-delà elle, l'identité culturelle africaine.

Chez Mukala Kadima-Nzuji, l'Authenticité ou l'Identité culturelle africaine est ce par quoi l'Africain s'offrira véritablement comme amorce ou possibilité de dialogue avec l'altérité du fait qu'il existe en tant que sujet de l'Histoire, de son histoire propre d'abord et, ensuite, de l'histoire collective dans laquelle il inscrit son existence. Par sa posture[379], il s'efforce d'explorer et d'analyser les créations esthétiques ou artistiques africaines, et de promouvoir les auteurs et les penseurs dont les projets participent à la construction de la pensée africaine qui se décline à la fois comme politique et poétique du monde. Une telle pensée éveille aux figures du multiple constitutives des histoires qui façonnent l'Afrique et les Africains. Elle aménage une autre façon de dire et d'habiter l'Afrique et le monde ; une autre façon de dire la complexité des expériences des personnes d'origine africaine dans le monde. Tel est le cas de V.Y.

---

[378] KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa, 1965-1990*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 175. Ce livre reprend et développe des thèses précédemment présentées par l'auteur, notamment dans « Théâtre congolais et réécriture de l'histoire nationale », in KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir), *op. cit.*, p. 335-353.

[379] La posture signifie, selon Alain Viala qui reformule une notion utilisée par Pierre Bourdieu en 1992, une manière singulière d'occuper une « position » objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques. Il s'agit d'une façon personnelle d'investir ou d'habiter un rôle voire un statut. Un auteur rejoue ou renégocie sa « position » dans un champ théorique ou littéraire par diverses postures [MOLINIE, G. et VIALA, A., *Approche de la réception, Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993. On peut aussi lire MANGEON, A., *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012].

Mudimbe dont la portée de l'œuvre – faite des créations littéraires et des essais – est soulignée par les études et témoignages rassemblés dans L'Afrique au miroir des littératures.

En son économie générale, cet ouvrage se divise en quatre parties qui rendent compte de divers aspects d'une œuvre qui, à notre âge, impose V.Y. Mudimbe comme un penseur qui influence le débat d'idées dans plusieurs domaines du savoir : littérature, sociologie, anthropologie, philosophie, histoire, politique, linguistique, théologie, etc. Une traversée des textes de L'Afrique au miroir des littératures permet de distinguer deux projets au cœur de la création littéraire et des réflexions scientifiques et philosophiques de V.Y. Mudimbe. D'une part, il y a l'Afrique d'hier et ses cultures, l'Afrique colonisée et l'Afrique contemporaine avec ses failles, ses travers, ses difficultés à prendre en charge son présent et son avenir. D'autre part, il y a une réflexion du type épistémologique sur les modèles théoriques et les méthodes en lien avec des pratiques, dans l'ordre du savoir. Ainsi, en s'attaquant à l'invention occidentale de l'Afrique, il a déclenché non seulement la problématisation des modèles théoriques et des méthodes, une certaine pratique de la pensée et des sciences humaines et sociales, mais aussi le rapport entre savoir et pouvoir. Au demeurant, son œuvre engage à penser autrement et à travailler pour l'avènement d'une société autre où il deviendrait possible de vivre-ensemble autrement en articulant des paradigmes en conflits, opposés, voire contradictoires. Il en est ainsi des mémoires africaine et occidentale.

Certes, la relation entre l'Occident et l'Afrique s'offre, sur bien des aspects, comme une relation de pouvoir, de domination et de subalternance. Par cette relation, l'Occident ne cesse, au mieux, de subsumer les Africains à sa mémoire selon les codes épistémiques de son paradigme de simplicité – paradigme de réduction, disjonction et exclusion. Ce qui laisse penser que l'Occident n'a jamais voulu, en réalité que l'Afrique soit pareille à lui. Mais à la lecture de L'Afrique au miroir des littératures, il apparaît que V.Y. Mudimbe invite à envisager une cohabitation harmonieuse entre les mémoires occidentale et africaine.

Chez lui, le passé colonial n'est point une crypte de ressentiment, mais un des bassins sémantiques qui sédimentent un code moral au bénéfice de l'humanité repensée et enrichie à l'aune de la complexité du monde ou des cultures en contact. En décrivant son enfance, son éducation et sa formation dans un centre extra-coutumier dans le contexte colonial belge, il laisse voir comment il a vécu dans un

univers complexe et métissé, marqué par deux mémoires en conflit qu'il estime avoir su incarner : l'occidentale et l'africaine. Son éducation et sa formation n'auraient pas été le fait d'une quelconque violence, mais d'une « insistance contenue vers un appel silencieux »[380]. L'intellectuel, l'universitaire, le métis culturel et, même, l'agnostique qu'il est devenu, se réfléchirait, en somme, dans une lointaine éducation en un jardin bénédictin. Baptisé dans la religion catholique exportée en Afrique, tôt introduit dans un système scolaire et culturel dont les normes provenaient de l'Occident, il avait suivi, à l'occasion des vacances scolaires passées dans le village de son père, l'initiation traditionnelle des Luba-Songye. Elle se résumerait en une mythologie des commencements du monde. Il a appris, grâce surtout à ses « maîtres admirables », à penser et à vivre les ressources extraordinaires d'un univers complexe et métissé. C'est à partir de cet univers qu'il escompte élucider les contradictions majeures de son appartenance aux cultures africaine et européenne, et réfléchir sur les modèles et les structures susceptibles de concourir à une promotion humaine et spirituelle du peuple d'où il est sorti.[381]

V.Y. Mudimbe est célébré comme un protagoniste d'une œuvre et d'une pensée majeures dans les champs littéraire et universitaire. Pour lui, l'Occident n'est plus le seul épicentre épistémique autour duquel gravitent des « périphéries ». Cette perte de centralité et d'hégémonie comporte certes des dangers pour la raison critique, mais elle ouvre aussi des opportunités pour les théoriciens et les penseurs issus des cultures longtemps marginalisées. Ils ne sont plus seulement des consommateurs passifs des modèles théoriques élaborés en Occident, mais aussi des producteurs de concepts, théories, pensées et grilles de lecture, en réfléchissant à partir notamment des expériences de la colonialité ou postcoloniales. Théoriciens et penseurs issus des cultures longtemps marginalisées participent désormais à l'édification des sciences décloisonnées, susceptibles de relever les défis de la crise du monde occasionnée par le paradigme de simplicité et par le déploiement de la raison moderne. Celle-ci est au fond une raison grammairienne qui fige l'objet en essayant d'en relever les éléments essentiels, de le borner

[380] MUDIMBE, V.Y., *Les Corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Paris-Montréal : Présence Afrique/Humanitas, 1994, p. 27.

[381] *Ibidem*., p. 104.

ou de le rattacher à une entité jugée simple ou encore à un rayon précis de la bibliothèque pour mieux contrôler son usage et sa signification[382].

Au regard de la géopolitique de la connaissance, est capable de conduire une critique rigoureuse de la raison moderne une épistémologie insérée dans un cadre paradigmatique et conceptuel inclusif, organisé à partir non seulement des sites occidentaux, mais aussi des cultures non européennes rétablies dans le statut de boîtes à outils pour la science et les technologies au même titre que les cultures occidentales ; et qui intègre les savoirs produits au regard des expériences inhérentes à la colonialité. Une telle épistémologie peut induire la complexification de la trajectoire historico-épistémologique, en conduisant une critique du paradigme de simplicité, grand paradigme de l'Occident qui a gouverné la science moderne et, globalement, l'épistémè monotopique. Celles-ci ont été mobilisées pour l'invention de l'Autre en tant qu'envers du Même, de « l'Occidental ». Il s'agit donc de l'épistémologie du complexe, c'est-à-dire celle qui ne se borne pas à critiquer les savoirs, mais aussi et surtout à les articuler, à joindre et faire cohabiter des réalités hétérogènes, à légitimer d'autres paradigmes et une autre épistémodicée, c'est-à-dire un autre rapport entre l'homme et la biogée.

Chez V.Y. Mudimbe, la pensée complexe se profile dans une réinterrogation complexifiante généralisée qui prend les formes d'une pensée interrogative inquiète et transgressive des frontières disciplinaires, une pensée de reliance qui se départit des binarismes. Elle prend la forme d'une critique de savoirs et discours sur (et de) l'Afrique, d'une critique de réponses faciles par de nouvelles questions et d'une autocritique de questions et de réponses formulées. Elle déploie une manière d'être au monde qui refuse les identités carcérales ou victimaires, se détourne des racismes et des « épopées muséifiées » qui nous feraient habiter la nostalgie de quelques antiquités glorieuses au point de nous faire oublier d'inventer notre futur à partir de la modernité qui façonne notre présent. Elle est habitée par la conscience que l'Afrique est traversée et travaillée par les figures du multiple. Ce qui implique que si les Africains sont des enfants de l'histoire, ils en sont également maîtres,

[382] KASEREKA KAVWAHIREHI, « La traversée comme dépassement de la raison grammairienne chez Fabien Eboussi Boulaga et Georges Ngal », in *Dalhousie French Studies. Traversées de savoirs et esthétiques dans le roman francophone*. Vol. 90, 2010, p. 51.

c'est-à-dire capables de la réorienter pour qu'elle puisse s'intégrer dans les lieux d'accomplissement de leur liberté, de leur humanité.

## 2

L'expression « pensée complexe » que j'utilise pour signifier la pensée mudimbienne au regard des études et témoignages réunis dans L'Afrique au miroir des littératures est explicitement employée par M. Quaghebeur, l'un des co-auteurs. Il la reprend, quoiqu'il ne le cite pas, à E. Morin qui l'a forgée pour caractériser la pensée non cartésienne qu'il a élaborée à partir des années 1970[383]. Celle-ci est essentiellement une pensée du non : non disjonction et non simplification du complexe, à rebours de l'injonction de l'épistémologie et de la méthode réductionniste cartésienne. Celle-ci commande de disjoindre les parties d'un tout complexe, de les réduire aux « unités simples » afin de les connaître clairement et distinctement. L'épistémologie portée par le paradigme de simplicité disjoint, classe, hiérarchise, compartimente. Conjonctive, transversale, reliante et complexifiante, la pensée complexe se départit de compartimentations disciplinaires, de l'immobilisme dans des territoires scientifiques. Elle est une essentielle célébration de traversée des signes, du décloisonnement, de la circularité des mondes et de l'interférence des savoirs, des pensées (et des cultures).

Selon la pensée complexe, interférer c'est projeter et complexifier. Une pensée interférente rend caduque les classifications et surtout les compartimentations des sciences. Elle se joue des inerties du paradigme de simplicité qui a absolutisé la logique binaire – la logique du vel – et qui empêche d'affronter la complexité. L'interférence participe du décentrement régi par la loi de la translation de centre à centre. Généralisée à l'infini, cette loi permettrait de montrer que tout centre dans son genre au sein de l'encyclopédie est centre de centres dans un genre supérieur. Ce faisant, dire non, ce n'est pas prendre l'option d'une opposition absolue ou l'option de rejet radical d'une réalité au profit d'une autre, ni encore moins épouser la voie d'un écart gratuit, mais celle d'un écart signifiant une posture épistémologique et existentielle. Dire

[383] Je renvoie principalement à l'œuvre monumentale La Méthode (6 tomes parus aux Éditions du Seuil entre 1979 et 2008.

non, depuis G. Bachelard, c'est rectifier pour complexifier. Cette rectification complexifiante commande le maniement de plusieurs formes d'intelligibilité, en s'insérant dans le paradigme qui autorise la traversée, la reliance, les imbrications, la mise en évidence de dialogiques, d'interactions et d'hologrammies entre les réalités. Dans La Méthode, E. Morin l'a nommé paradigme de la complexité.

Ce paradigme ne privilégie pas une explication analytique marquée du sceau de l'esprit cartésien. Une telle explication se borne à décomposer un processus dans ses éléments simples et d'avoir illico tendance à ne concevoir l'organisation que comme une somme, une agrégation des parties. Le paradigme de la complexité met en évidence une lecture systémique des réalités, qui introduit un point de vue en admettant délibérément l'existence de fait du tout, et de son fonctionnement global et elle permet de comprendre en quoi consiste le processus de l'organisation. Il apparaît ainsi que la séparation est une illusion, dès qu'il est reconnu que toute existence prend place dans un système. Le tout n'existe que par rapport à des parties ; et autant que les parties par rapport à un tout et cela à tous les niveaux d'existence. Le tout peut être moins que la somme de ses parties, en ce sens que l'organisation à tendance à instaurer des contraintes et des limites, à imposer son inertie aux parties. En même temps, le tout est plus que la somme de ses parties : il fait surgir des émergences, qualités inexistantes antérieurement à cette organisation et qui sont constatables empiriquement, sans être déductibles logiquement. En somme, une organisation n'est jamais statique, - si tant est d'ailleurs qu'il puisse y avoir quelque chose de statique dans le monde relatif ! - et elle repose sur une tension d'antagonismes qu'elle produit et qu'elle contient. L'antagonisme, jouant son rôle peut devenir aussi complémentarité, sans que l'on soit à mesure de prédire avec exactitude ce passage étrange du déséquilibre à l'équilibre. Ainsi E. Morin a-t-il noté que

> « Toute relation organisationnelle, donc tout système, comporte et produit de l'antagonisme en même temps que de la complémentarité. Toute relation organisationnelle nécessite et actualise un principe de complémentarité, nécessite et plus ou moins virtualise un principe d'antagonisme (...) ».

En plus des antagonismes et des complémentarités, une complexité atteste des hologrammies qui font qu'en elle, les parties

sont enchevêtrées dans le tout, et le tout est dans la partie. Le principe hologrammique peut être vérifié en étudiant le statut de l'individu en société. Chaque individu est formaté par le tout, formé par ses mythes culturels, son langage, ses traditions, son savoir dont il est dépositaire ; à son tour l'individu produit un savoir, une tradition, un langage, voire des mythes qui participent à construire le tout social.

Ainsi, on peut voir de quelle manière la pensée complexe est attestée chez V.Y. Mudimbe en référant à quelques textes de l'ouvrage collectif dirigé par Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou. Il y apparaît qu'un espace autobiographique se construit dans les œuvres narratives de V.Y. Mudimbe qui se donnent comme des « romans à idées » dans la mesure où ils prolongent, en les fictionnalisant, des questions abordées dans les essais. La pensée complexe se décline sous forme d'une pensée du paradoxe. Ainsi, les études sur Les Corps glorieux des mots et des êtres mettent en relief ce maniement mudimbéen du paradoxe. Il se lit, selon Kasereka Kavwahirehi, comme

> « expression d'un refus critique de la sécurité soporifique des paradigmes et principes d'écriture ou de pensée consacrés, et, par là aussi, revendication du droit à la subjectivité et au dis-sensus, c'est-à-dire, du droit de se désolidariser de la tradition non pas au nom d'une naïve idiosyncrasie ou, pour utiliser les mots de Kant, d'un ″futile désir de la seule originalité″ mais plutôt comme exigence de la quête du vrai, du ″dire vrai″ (…), et de l'authenticité (au sens d'une sincérité avec soi-même), les trois ayant la liberté comme première condition de possibilité »[384].

En plus de la signification d'une critique assumée dans les champs du savoir, du pouvoir et des traditions, le maniement du paradoxe peut traduire un style des rapports que le sujet connaissant entretient avec lui-même dans ses relations avec les autres sujets[385]. Ce style permet à V.Y. Mudimbe d'oser penser autrement dans l'ordre du savoir et dans l'ordre du discours sur l'Afrique[386] afin,

---

384 KASEREKA KAVWAHIREHI, « V.Y. Mudimbe et le paradoxe. Posture intellectuelle et exigence existentielle », in KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *op. cit.*, p. 194.

385 *Idem.*

386 SEMUJANGA, J., « De l'ordre du savoir à l'ordre du discours dans l'œuvre de Mudimbe », in KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *op. cit.*, p. 13-54.

notamment, d'ouvrir la voie à une pratique nouvelle dans le jeu connaissance-pouvoir[387], une pratique nouvelle plus authentique humainement et scientifiquement, ainsi qu'il le confiait à Monsengo Vantibah en 1973[388].

Dans l'œuvre de V.Y. Mudimbe, la pensée complexe se déploie à la fois comme traversée critique des signes et des mémoires au cours de laquelle la pensée et les savoirs étalent leurs limites ; et comme discours critique de la raison totalitaire. Le projet de la pensée complexe est de contribuer à l'enracinement d'une épistémologie plurielle et d'un espace métis pour une vie autre dans un monde façonné par les mondialisations[389]. Tel paraît être le point de vue de Kaumba Lufunda. Pour dire la singularité de la pensée mudimbéenne du paradoxe, M. Quaghebeur, je le répète, a choisi l'expression morinienne de « pensée complexe ». Lorsqu'il parle de « tensions heureuses », ne veut-il pas signifier le caractère paradoxal de la pensée mudimbéenne, laquelle, au demeurant, peut se lire comme pensée complexe ? Dans son étude, il écrit :

> « Ainsi s'affirment pas mal de ces ″tensions heureuses″ qui vont structurer le propos des *Corps glorieux des mots et des êtres* (…) Sans faire preuve de l'irénisme, mais sans les dénier ou les méconnaître, le discours de Mudimbe se situe loin des clichés divers qui ont feint de structurer le siècle [le xx$^{e}$ siècle]. *Il atteste une pensée complexe* qui n'exclut pas la réceptivité. Il tend à un style de vie étranger aux fureurs intolérantes de pensées déconnectées du rapport à l'altérité et au monde, comme à l'histoire »[390].

L'épistémologie mudimbéenne n'est pas une essentielle célébration de la confusion des genres, ni de la non-rationalité ; mais une célébration de la traversée critique, reliante et complexifiante des savoirs, caractéristique de l'épistémologie telle qu'elle se donne à

387 KALULAMBI PONGO, M.,, « Penser autrement l'Afrique ou Mudimbe et le miroir des Amériques », in KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *op. cit.*, p. 228.
388 MONSENGO VANTIBAH, « Portrait », in KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *op. cit.*, p. 490.
389 KAUMBA LUFUNDA, « Une Introduction à la lecture de l'œuvre de V.Y. Mudimbe », in KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *op. cit.*,
390 QUAGHEBEUR, M., « Vers la transparence fragile. Le style de V.Y. Mudimbe », in KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *op. cit.*, p. 96. C'est moi qui souligne.

penser au xxe siècle. Elle questionne l'ethnologie dans sa prétention de produire des connaissances objectives et valables sur des peuples préjugés sans histoire et sans écriture. Par extension, elle met en relief les failles et les limites des méthodes et des modèles théoriques des sciences humaines et sociales, autant que les prémisses de l'ethnophilosophie et de la théologie africaine. Cette épistémologie n'est pas hiérarchisante. Elle s'inscrit plutôt dans une dynamique questionnante, récursive rotative. Elle n'est pas le centre de la vérité ; elle se rit des mensonges de l'objectivité et passe de perspective en perspective, de vérité partielle en vérité partielle. C'est dans et par cette rotation, pour le dire avec les mots d'E. Morin, que se déploie une réactivation/réorganisation du savoir, elle-même inséparable d'un effort de réflexion fondamentale qui engage à un retour interrogatif sur soi-même en tant que sujet, produit et maître d'une histoire. Questionnant le milieu archéologique, la portée et les limites des discours sur l'Afrique, V.Y. Mudimbe en vient à douter et à s'interroger sur son statut d'intellectuel africain et sur le destin du continent africain. « Qu'est-ce qu'être Africain aujourd'hui ? », se demande-t-il.

Il se revendique d'une culture métisse, comme en témoigne cet extrait d'un de ses livres les plus cités dans L'Afrique au miroir des littératures.

> « Baptisé dans une religion ˝étrangère˝ à mon Afrique, tôt introduit dans un système scolaire et culturel dont les normes proviennent de l'Occident, j'ai appris, grâce à des maîtres admirables, à penser et à vivre les ressources extraordinaires d'un univers complexe et métissé. À partir de lui, je peux rêver d'élucider les contradictions majeures de mon appartenance à deux cultures, l'africaine et l'européenne ; mais aussi, sans prétendre développer des théories, réfléchir sur les modèles et les structures susceptibles de concourir à une promotion humaine et spirituelle du peuple d'où je suis sorti »[391].

Il va de soi que V.Y. Mudimbe est habité par une « conscience tensionnelle pluriculturelle ». On comprend dès lors pourquoi il maintient ses deux mémoires dans une tension dialectique. La

[391] *Ibidem*, p. 104.

tension dialectique entre deux réalités opposées, voire contradictoires constitue l'une des thèses soutenues par les épistémologies scientifiques du XXe siècle, mais aussi par l'épistémologie du complexe. Ces mémoires en tension dialectique lui offrent une rampe à partir de laquelle il déploie une pensée et une épistémologie qui problématisent les savoirs et les discours sur (et de) l'Afrique confrontée à la modernité.

Par ailleurs, dès les années 1970, il se préoccupait du devenir de l'Afrique. Il pensait qu'elle ne pouvait se satisfaire de « certains nationalismes africains ». Reprise, en 1994, de la question du devenir de l'Afrique, à la faveur d'une critique des savoirs sur l'altérité et de leurs rapports avec la dignité humaine, à partir du marxisme, et particulièrement des « socialismes africains ». La grande méprise de ces socialismes a été, affirme-t-il, la réactivation « des fantasmes d'un recommencement illusoire de l'histoire ». Appliquées en Afrique, les théories marxistes ont provoqué des désastres sur le plan politique, ainsi que l'attestent les cas des politiques d'un Sékou Touré, d'un Nkrumah et d'un Nyerere. Il observe :

> « Les indépendances africaines nous ont fait vivre une rupture remarquable vis-à-vis de l'Occident […] Les projets de construction de nos nouveaux États ont été portés par le désir généreux et naïf de recommencer l'histoire et l'angoisse de ne savoir à partir de quels lieux précis exprimer les modalités de cette nouvelle raison »[392].

L'échec de gestion des Cités africaines postcoloniales a fini même par cultiver chez certains Africains la nostalgie de l'ordre colonial. Ils en viennent parfois « à considérer la période coloniale comme un paradis perdu ».

La pensée complexe de Mudimbe n'épargne donc pas les idéologies occidentales et africaines, pour autant qu'elles prétendent se déduire de quelques sciences ou se fonder sur elles. Tel est le cas de la négritude, du panafricanisme généalogique de C.A. Diop et de l'authenticité d'un Mobutu. Prétendant battre en brèche les évidences du colonialisme, ces idéologies se réclamant d'origine africaine, proclamaient aussi l'existence d'une altérité et d'une âme africaines. Dans les années 1970 et 1980, celles-ci avaient cristallisé

[392] *Ibidem*., p. 103.

les gloses de l'ethnophilosophie et, d'une certaine manière, le projet de la théologie de l'inculturation du christianisme. L'une et l'autre se heurtent au doute mudimbéen. La pensée complexe et l'épistémologie du complexe, son corrélat, s'efforcent de s'intégrer dans une démarche cognitive portée par le besoin légitime de se réfléchir, se reconnaître, se contextualiser, se problématiser[393]. Au demeurant, elles rendent compte de la complexité des réalités et, indirectement, de l'enrichissement mutuel des cultures. Intégratives des connaissances produites dans les aires non occidentales, elles permettent de complexifier les trajectoires historico-épistémiques africaine et occidentale. C'est en cela que l'épistémologie du complexe est attentive à la géopolitique de la connaissance, à la suite d'un enracinement anthropo-social des savoirs. Ceux-ci se construisent dans un monde polycentré, au sein duquel sont de plus en plus réhabilitées les rationalités et les mémoires niées, minorées ou réprimées par la raison moderne.

La pratique occidentale de la connaissance, depuis le xviie et surtout le xixe siècle, a érigé l'Africain en objet du savoir et des sciences, en son essence. Kant, Hegel, Hugo, Husserl, Lévi-Strauss, E. Levinas, A. Tocqueville, pour ne citer que ceux-ci, ont institué le site occidental en lieu épistémique par excellence, lieu du regard de l'éveil à toutes les correspondances et de la téléologie historique des buts infinis de la raison. Explicitement ou implicitement, ils se sont faits les hérauts d'une épistémè qui a servi à classer comme inférieurs et, ce faisant, à disqualifier, sinon à minorer, les savoirs produits dans les autres aires culturelles. Renforcées par la « logique de racialisation » née au xvie siècle, cette infériorisation et cette disqualification ont entraîné l'invention de l'Autre comme l'envers du Même, doté du pouvoir de bâtir des fables et des figures au-dessus d'un vide pour dire celui-là en son essence et lui inculquer une manière de parler, de travailler et de produire.

S'agissant des personnes d'origine africaine, la raison moderne, au cœur de la philosophie et des sciences humaines, les a emprisonnées dans la catégorie de « nègre », qui qualifie une figure de l'être puissamment travaillé par la vacuité de l'humanité, dominé par la spontanéité et la mystique, soumis au temps répétitif, où le sacré habite tout, où tout se lit sous le mode des signes et des correspondances. Par des discours, on légitimait la transformation de

[393] MORIN, E., *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil, 1986, p. 24.

leurs corps en « minerai », en objet de rentabilité économique, de transactions et de jouissance. Quand on leur reconnaissait le statut d'humain, on les obligeait à montrer que, par leur langage, leur travail et leur vie, elles s'étaient converties à l'ordre de l'assimilation ou de l'intégration. Celui-ci participe d'une stratégie de domination sous-tendue par la logique du tiers exclu. Il pose à ces personnes le renoncement à leurs mémoires, à leurs imaginaires, comme la voie royale d'accès à la « vraie » humanité et d'accomplissement dans le monde moderne.

La complexification de la trajectoire historico-épistémologique occidentale permet donc de prendre en compte d'autres sites préjugés subalternes dans le champ du savoir. D'autres questions et d'autres connaissances sont possibles, partant de ce que bien de nos illustres prédécesseurs ont ignoré, minoré ou disqualifié. V.Y. Mudimbe figure parmi ceux qui (dé)construisent ces connaissances.

Dans *L'Autre face du royaume, L'Odeur du père, The Invention of Africa et The Idea of Africa*, étudiées dans les *Mélanges* coordonnés par Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou, la démarche transgressive hyperbolique est une caractéristique de la pensée et de l'épistémologie complexe. Ce dont il est question, pour le dire en réécrivant un texte de M. de Certeau[394] sur M. Foucault, est de questionner le cadre de référence de cette trajectoire. On peut s'étonner qu'il persiste à être là, interroger ses conditions de possibilité, parcourir ses paysages les piliers sur lesquels il s'est édifié et, partant, s'efforcer de découvrir comment et jusqu'où il est possible de penser autrement, en prenant aussi en compte des expériences trans-occidentales. Des telles expériences se déclinent comme dépassement des binarismes imposés par le paradigme de simplicité et la raison moderne dont il est la matrice.

## 3

Dans L'Afrique au miroir des littératures, des études sur V.Y. Mudimbe, en l'occurrence celles de Kasereka, de Martin Kalulambi Pongo, de Josias Semujanga, de Bernard Mouralis, Fernando Lambert, Pascal Nyunda ya Rubango et Ambroise Têko-Agbo, montrent que la critique de « l'africanisme comme discours scientifique »[395] constitue

[394] CERTEAU de, M., *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987, p. 52.

[395] MUDIMBE, V.Y., *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and Oder of Knowledge*, Bloomington/London, Indiana University Press/James Curry, 1988, p. 9.

l'un des noyaux durs du déploiement de la pensée mudimbéenne. Le discours occidental – dont celui qui relève des sciences humaines et sociales – définit ses espaces et prend son ordre à partir d'une structure socio-économique et culturelle singulière qui se prend pour universelle. En postulant l'infériorité ontologique et épistémologique des populations non occidentales dont il a diversement légitimé la domination et la subalternance, le discours occidental s'est englué dans un paradigme qui recommande de ne parler des sociétés non occidentales, en l'occurrence de l'Afrique et de ses cultures, qu'en référence à l'Occident et en rapport avec des systèmes et des signifiants spécifiques réductibles à ce dernier. L'Afrique en tant qu'idée et en tant que concept devient l'antithèse sur la base de laquelle il se croit fonder de représenter l'origine de ses propres normes et élaborer un ensemble de signifiants pour dire l'Afrique. V.Y. Mudimbe invite les Africains à investir la science, à apprendre autrement la production d'un discours théorique qui soit générateur d'une pratique politique. Puisque la forme des sciences humaines et sociales en Afrique est faite pour se transformer radicalement, V.Y. Mudimbe pense que ce sont les Africains eux-mêmes, par l'exercice de leurs regards et en fonction de la singularité de leurs expériences concrètes dans leurs propres sociétés, qui doivent vivre cette reconversion[396]. Elle est toujours actuelle. En tant qu'êtres en situation, toujours conscients de ce qu'ils sont, avec « une ferveur et une attention particulière accordées à leur milieu archéologique », ils doivent penser autrement et produire un discours théorique sur eux-mêmes et sur le monde, même si la forme de ce discours peut parfois bousculer les normes et les frontières disciplinaires.

Ainsi, dans Les corps glorieux des mots et des êtres, s'enchevêtrent et cohabitent au moins deux codes, deux genres : le témoignage et l'essai, l'autobiographie et les essais scientifiques, pourtant l'auteur-narrateur préfère plonger le destinataire dans l'incertitude sur le genre auquel elle appartient.

> « Au sortir de cet examen, j'entrepris de mettre par écrit l'essentiel de la leçon tirée de l'analyse de mes choix, conduites et projets. Et c'est ce livre. Il relève de l'autobiographie sans en être réellement, et de l'essai, par un

[396] MUDIMBE, V.Y., *L'Autre face du royaume. Une introduction critique aux langages en folie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 11.

aveuglement qui, au total, explique bien et mon passé, et ce que je suis devenu »[397].

Le livre articule les « éléments autobiographiques explicites » et les analyses sociologiques, voire des méditations philosophiques et théologiques. Pour Kasereka Kavwahirehi, *Les Corps glorieux des mots et des êtres* « se pose dans sa complexité comme œuvre hybride, refusant, comme son auteur, l'action réductrice des labels ou classifications »[398]. Cette œuvre se lit, à l'aune des décryptages de L'Afrique au miroir des littératures, comme une preuve qu'un homme peut se servir de son expérience existentielle pour à la fois construire une pensée originale et fécondante, contribuer de façon significative à la problématisation de la pensée binaire et fournir des arguments légitimants d'une autre façon de produire les sciences humaines et sociales dans le contexte marqué par la pluralité, la rencontre et l'enchevêtrement des mémoires.

**4**

Ce texte s'est voulu une modeste étude de la pensée mudimbienne, au départ du collectif édité par Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou. Les études et témoignages qui y sont consacrés à l'œuvre littéraire et théorique de V.Y. Mudimbe révèlent celui-ci comme une figure afropolitaine dont la pensée se dit à lit comme une pensée complexe dont l'épistémologie du complexe est un corrélat. Cette pensée et cette épistémologie sont non réductives, non disjonctives. Elles sont conjonctives et reliantes. Leur cadre de référence n'est pas le paradigme de simplicité qui a gouverné la raison moderne, mais plutôt le paradigme d'articulation des opposés, des contraires parfaits. La pensée complexe et l'épistémologie du complexe ne sont pas binaristes, mais complexifiantes, interférentes. Elles se donnent comme outils pour réaliser l'articulation et l'enchevêtrement des savoirs, des sciences et de la littérature, de la science et de la philosophie, de diverses cultures du monde pour un vivre-ensemble métissé. Au demeurant, l'œuvre mudimbienne est une boîte à outils dont peuvent se servir les travailleurs du savoir au sein de l'encyclopédie pour construire *la science du complexe* et

[397] MUDIMBE, V.Y., *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Paris/Montréal, Présence Afrique/Humanitas, 1994, p. I.
[398] KASEREKA KAVWAHIREHI, *art. cit.*, p. 203.

développer une épistémologie attentive à la géopolitique de la connaissance afin de rendre concret un vivre-ensemble humain. Un tel projet est un défi à l'intelligence.

**Biographie**


BANYWESIZE MUKAMBILWA, E., *Le Complexe. Contribution à l'avènement de l'organisation chez Edgar Morin*, préface d'Edgar Morin, Paris, l'Harmattan, 2007 ;

BISANSWA KALULU, J. (2000), *Conflit de mémoires. V.Y. Mudimbe et la traversée des signes*, Berlin, IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000 ;

BOURDIEU, P., *Questions de sociologie*, Paris, Éditions de Minuit, 2002 ;

DE CERTEAU, M., *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 1987 ;

KASEREKA KAVWAHIREHI, « De la géopolitique de la connaissance et autres stratégies de la décolonisation du savoir », in *Quest. An African Journal of Philosophie/Revue Africaine de philosophie*, Vol. XXII, n°1-2, 2008, p. 7-24 ;

KASEREKA KAVWAHIRERI, « La traversée comme dépassement de la raison grammairienne chez Fabien Eboussi Boulaga et Georges Ngal », in *Dalhousie French Studies. Traversées de savoirs et esthétiques dans le roman francophone*. Vol. 90, 2010 ;

MANGEON, A., *Postures postcoloniales. Domaines africains et antillais*, Paris, Karthala, 2012 ;

MBEMBE, A. (2010), *Sortir de la longue nuit. Essai sur l'Afrique décolonisée*, Paris, La Découverte, 2010 ;

MBEMBE, A., *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, 2014 ;

MIGNOLO, D. W. (2002), «The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference », in *The South Atlantic Quaterly101*, 1 (Winter), p. 57-96;

MOLINIE, G. et VIALA, A., *Approche de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993 ;

MORIN, E., *La Méthode t.1. La nature de la nature*, Paris, Seuil, 1971/1981 ;

MORIN, E., « Épistémologie de la complexité », in *Revue de la Recherche Juridique et de Droit prospectif*, n° 1, 1984, p. 47-79 ;

MORIN, E., *La Méthode t.2. La vie de la vie*, Paris, Seuil, 1985 ;

MORIN, E., *Science avec conscience*, Paris, Fayard, 1990 ;

MORIN, E., *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF Éditeur, 1990/2005 ;

MORIN, E., *La Méthode t 3. La connaissance de la connaissance*, Paris, Seuil, 1992 ;

MORIN, E., *L'Intelligence de la complexité*, en collaboration avec Jean-Louis Le Moigne, Paris, L'Harmattan, 1999 ;

MUDIMBE, V.Y., *L'Autre face du royaume. Une introduction critique aux langages en folie*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973 ;

MUDIMBE, V.Y., *Les corps glorieux des mots et des êtres. Esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Paris-Montréal, Présence Afrique/Humanitas, 1994 ;

MUDIMBE, V.Y., *Cheminements. Les carnets de Berlin (Avril-Juin 1999)*, Québec, Humanitas, 1999 ;

MUDIMBE, Y.V. (1982), *L'Odeur du père. Essais sur des limites de la science et de la vie en Afrique noire*, Paris, Présence Africaine, 1982 ;

MUDIMBE, Y.V., *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Oder of Knowledge*, Bloomington/London, Indiana University Press/James Curry, 1988;

MUDIMBE, Y.V., *The Idea of Africa*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994;

KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa, 1965-1990*, Paris, l'Harmattan, 2012 ;

KADIMA-NZUJI, M. et KOMLAN GBANOU, S. (dir.), *L'Afrique au miroir des littératures. Mélanges offerts à V.Y. Mudimbe*, Paris/Bruxelles, L'Harmattan/Archives et Musée de la littérature, 2003 ;

SERRES, M., *Les cinq sens. Philosophie des corps mêlés*, t.1, Paris, Grasset, 1985 ;

TAIYE SELASI, « Bye-Bye Barbar », in *The LIP Magazine*, 3 March 2005.

# Cinquième partie

## *Mukala Kadima-Nzuji et la question de l'édition en Afrique*

# Notre vocation commune : Des Editions Belles-Lettres au Mont-Noir, du Prix Ngonso au Prix Senghor. Un chassé-croisé de maisons d'éditions et de Prix littéraires

Gabriel Sumaili Ngaye-Lussa,
Université de Kinshasa

## Introduction

La conception et l'élaboration des présentes considérations s'enracinent dans la situation affirmée par maints critiques littéraires à propos d'une littérature *« à ce jour, toujours beaucoup trop peu connue »*[399]. Nous a donc habité et accompagné le souci de contribuer, tant que faire se pouvait, à un éclairage dans la perspective d'enrichir l'histoire littéraire, et même culturelle, de ce *« continent littéraire singulier »*, de cette littérature de la République démocratique du Congo qui *« est tout sauf une production mineure »*[400]. D'où la perspective résolument diachronique de cet article. Rarement, en effet, les feux des projecteurs ont été braqués sur la vocation littéraire des écrivains congolais, quel que soit le champ auquel ils appartiennent. Mateso Locha[401] a naguère épinglé opportunément ce paradoxe :

> *« On attend généralement des écrivains qu'ils écrivent et non qu'ils dissertent sur leur écriture. Comment dès lors ignorer, dans le contexte qui nous occupe, l'apport de ces défricheurs de mots lorsque les moissonneurs censés procéder à la récolte, les critiques littéraires pour ne pas les nommer, sont économes de leur parole ou restent tragiquement silencieux ? »*

Qu'à cela ne tienne. Scruter le contexte historico-culturel ne permet-il pas de pallier l'absence de marques personnelles,

---

399 QUAGHEBEUR, M., « Un continent littéraire singulier », préface dans RIVA, S., *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*, Paris, l'Harmattan, 2006, p. 12.
400 *Ibidem*, p. 11.
401 MATESO LOCHA, E., « En guise d'introduction », préface dans DJUNGU-SIMBA K., *Le pouvoir de dire-La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*, Enghiens, Les Editions du Pangolin, 2013, p. 9.

d'influences conscientes ou non, déclarées ou pas ? N'existe-t-il pas pour autant d'indices socioculturels, de traces historiques utiles pour quiconque entreprend de baliser, en l'occurrence, les premiers pas de Kadima-Nzuji en ces années 60 finissantes, en ce tout début des années 70 ?

Force a donc été de nous préoccuper d'exploiter les facteurs qui ont propulsé vers l'éclosion (et la notoriété) de la génération d'écrivains universitaires de l'immédiat après l'indépendance. Recouvrant la période de 1960 à 1971, nos réflexions se déroulent en trois étapes, à savoir : de la double désaffection (1959-1960) aux EditionsBelles-Lettres (1966) ; Kadima-Nzuji étudiant à l'Université Lovanium (1967-1970) ; la naissance des éditions du Mont-Noir (1971).

## Une double désaffection
## *La littérature coloniale belge*

Notre *Documents pour une étude des particularités lexico-sémantiques du français au Zaïre*[402] a dépouillé plus de 110 ouvrages de la littérature coloniale belge relevant des genres narratifs en prose (romans et nouvelles, récits et contes, notes et croquis touristiques… à l'exclusion des recueils de poèmes, pourtant nombreux). C'est dire l'importance de cette production littéraire belge prenant pour matière la colonie. Et Marc Quaghebeur[403] n'a pas manqué de s'interroger prudemment à propos d'une éventuelle influence de la littérature coloniale belge sur les écrivains congolais de l'époque.

De cette abondante littérature exotique, Antoine Tshitungu Kongolo[404] vient de dégager les *« chocs et rencontres des cultures »*. Mais déjà à l'époque de la colonisation, n'a-t-elle pas bénéficié de nombreux témoignages ? Celui de Jean-Marie Jadot[405] qui en a été, le moins qu'on puisse dire, un illustrateur passionné ; et celui de

[402] SUMAILI NGAYE-LUSSA, *Documents pour une étude des particularités lexico-sémantiques du français au Zaïre [Littérature coloniale belge]*, Lubumbashi, Celta, 1974, p. 57.
[403] QUAGHEBEUR, M., *op. cit.*, p. 12.
[404] TSHITUNGU KONGOLO, A., *Aux pays du fleuve et des Grands Lacs. Chocs et rencontre des cultures (de 1885 à nos jours)*, Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, 508 pages.
[405] JADOT, J.M., « La littérature coloniale de Belgique », in *La revue sincère*, Bruxelles, n° spécial du 15 octobre au 15 novembre 1922.

Gaston-Denys Périer[406], en qui Silvia Riva[407] voit *« un animateur culturel infatigable et un fin connaisseur de la littérature coloniale belge et congolaise d'expression française ».* Celui ensuite de Maurice Gauchez[408], préfaçant *Balangasi, roman d'un broussard,* œuvre d'Emmanuel Muller, qui affirme que *« le roman africain devient un genre particulier de notre littérature »*. Ce point de vue, Camille Hanlet[409] l'épousera en renchérissant : *« Notre littérature coloniale est déjà suffisamment abondante pour former un chapitre important de nos lettres belges »*.

Or, les événements troubles consécutifs à l'accession du Congo à l'indépendance ont ébranlé cet édifice, provoquant le départ massif des Belges en général, et aussi des écrivains coloniaux.

Comment en aurait-il été autrement lorsque, après V.Y.Mudimbe[410] qui voit, dans l'indépendance politique de 1960, *« à la fois un événement qui signifie une orientation du cours des choses, et une rupture* », Ndaywel[411] précise : « *Toute indépendance donne lieu à un changement radical (…) Un départ si brutal et si massif ne pouvait mener qu'à une véritable sclérose* ». Cela dit, et comme le souligne Pierre Halen[412] pour qui *Le Petit Belge avait vu grand* , nous ne perdons pas de vue que cette littérature déborde la période coloniale.

### *Les écrivains dits autodidactes*

Autant l'après trente-juin a provoqué cette désaffection des écrivains coloniaux belges, autant (sinon plus sévèrement) les circonstances dramatiques du 4 janvier 1959 avaient déjà entraîné la ruée, vers la politique, de la classe des évolués, y compris les

---

406 PERIER, G.D., *Petite histoire des lettres coloniales de Belgique*, Bruxelles, Office de publicité, 2è édition, n° 13, 2è série, 1944.
407 RIVA, S., *op. cit.*, p. 51, note 119.
408 GAUCHEZ, M., « Préface » dans MULLER, E., *Balangasi, roman d'un broussard*, Florenville-sur-Semois, Editions Braconnier, 1939.
409 HANLET, C., *Les écrivains belges de langue française 1808-1946*, 2 tomes, Liège, H. Dessain, 1946, p. 1111.
410 MUDIMBE, V.Y., « La culture », in VENDERLINDEN, J. (dir.), *Du Congo au Zaïre 1960-1980. Essai d'un bilan*, Bruxelles, CRISP, 1980, p. 315.
411 NDAYWEL è NZIEM, I., *Histoire générale du Congo. De l'héritage ancien à la République démocratique du Congo*, Paris/Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, p. 572/
412 HALEN, P., *Le Petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale*, Bruxelles, Editions Labor, 1993, 398 pages.

écrivains d'avant l'indépendance, nos aînés, dits autodidactes, lesquels n'ont pas su résister à ce signe du temps.

Et singulièrement, les deux écrivains marquants de l'époque, à savoir Antoine-Roger Bolamba et Paul Lomami-Tchibamba. Mukala Kadima-Nzuji[413] regrette que l'activité politique semble avoir ruiné irrémédiablement les talents littéraires d'un Bolamba qui avait pourtant dominé le milieu littéraire de la capitale jusqu'à l'indépendance. Lomami-Tchibamba va, en revanche et sur le tard, réussir à faire éditer ses œuvres que l'on connaît : *La récompense de la cruauté* suivi de *Ngobila des Mswata ; Faire médicament; Ngemena*…

Certes, la *Chronologie des œuvres littéraires zaïroises*[414] fait état des publications suivantes, échelonnées entre 1962 et 1965 : *Le mystère de l'enfant disparu,* de Timothée Malembe (récit paru en 1962 et qui prolonge à sa manière le programme de la Bibliothèque de l'Etoile) ; *La mère africaine,* essai de Bonaventure Makonga (1964) ; *Ngombe,* pièce de théâtre de Mongita Likeke, et, en 1965, *Sans rancune,* de Thomas Kanza (roman qui ouvre la série des œuvres d'universitaires).

Néanmoins, cette période de cinq ans est diversement considérée : vide littéraire pour les uns, traversée du désert pour d'autres, ou encore mutisme, silence. Dans quelle mesure ce vide cruel n'a-t-il pas été ressenti respectivement par Victor-Paul Bol (lequel crée dès 1962 le Centre de Littératures romanes d'inspiration africaine et introduit à l'Université Lovanium l'enseignement de la Négritude) et par Jean Allary (qui, à partir de 1963, s'applique à vulgariser au Congo les auteurs d'expressions française, anglaise, portugaise et espagnole) ? Toujours est-il que les deux auteurs publient en 1964 leur ouvrage incitatif à plus d'un titre, *Littérateurs et poètes noirs* aux éditions Documents pour l'Action, en droite ligne de la Bibliothèque de l'Etoile.

### *Une poésie militante des temps troubles*

Les sentiments de rancœur nourris envers le colonisateur depuis les troubles sanglants du 4 janvier 1959 ont pris une autre dimension après le 30 juin 1960, dirigés, cette fois, contre

[413] KADIMA-NZUJI, M., *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965)*, Paris, ACCT/Karthala, 1984, p. 110-111.

[414] SUMAILI NGAYE-LUSSA, « Chronologie des œuvres littéraires zaïroises », in COLLECTIF, *Lettres zaïroises*, Kinshasa, Union des Ecrivains Zaïrois, 1982, p. 3-9.

l'impérialisme et le néocolonialisme. D'autre part, « *le sentiment des frustrations et de rancœur, exacerbé par les rivalités nouvelles à base régionale et tribale (…) prit naturellement pour cible les leaders et les membres des factions opposées »*[415].

Sous le titre de *La poésie politique congolaise 1959-1966*, l'historien Matthieu Etambala Zana Aziza vient de rendre publique une anthologie de poèmes en prose et en vers, qui ont été publiés dans la presse congolaise de l'époque. Cet ouvrage ravive *« l'histoire douloureuse de la R.D.Congo. Il comprend non seulement la poésie anticolonialiste qui amène à la naissance du pays, mais aussi celle de l'émancipation des Congolais* »[416]

Nombre de ces poètes sont demeurés inconnus en tant que poètes : P. E. Lumumba, Jean-Marie Kititwa Tumansi, et bien d'autres… Bref, *« en examinant 27 journaux et hebdomadaires tant de la presse indigène dite « contrôlée » que de la presse indigène autonome et indépendante, M. Etambala a rassemblé* plus de 200 poèmes *datant de la période 1959-1966. Ceci montre que, contrairement à ce que l'on a pu croire de manière générale, il existait un réel* élan littéraire congolais *à partir de la fin 1959 jusqu'à la fin de la Première République congolaise en 1965 »*[417].

### *Sébastien Ngonso et l'époque des poèmes de la tourmente*

Nous devons à la vérité de signaler qu'à côté de ces poèmes politiques exhumés par M. Etambala, il a existé une floraison d'autres poèmes, véhiculant soubresauts et vicissitudes, affres et insécurité permanente. En effet, les bouleversements traumatisants de 1960 à 1965 n'ont pas manqué d'inspirer les poètes de l'époque ; ils ont même suscité une moisson somme toute abondante de poèmes.

Ces poèmes de la tourmente, écrits par des âmes sensibles, ont, avant l'édition des recueils de poésie qui vont s'échelonner depuis 1966 jusqu'au-delà de 1971, été publiés en un premier temps dans des revues : *Documents pour l'action* devenus depuis 1965 *Congo-Afrique ; Etudes congolaises* (de l'Institut national d'études

---

415 SUMAILI NGAYE-LUSSA, *Lexique parlementaire et législatif en usage sous la deuxième législature (1965-1967)*, Lubumbashi, Presses Universitaires du Zaïre/CELTA, 1974, p. 14.

416 www. congoforum.be/fr/congo octobre 2013.

417 *http://www.africamuseum.be/research/poesie décembre 2013* (souligné dans le texte).

politiques) *; Présence universitaire* (tenue à Lovanium par les étudiants de Pax Romana, chapitre local du Mouvement international des étudiants catholiques), sans oublier *Afrique chrétienne, Voir et savoir,* etc. Les jeunes poètes, écrit Mbuyamba Kankolongo[418] y épanchaient le trop plein de leurs sentiments. Et Ndaywel è Nziem[419] de préciser : *« Dans le secteur de la littérature, on assista à l'éclosion d'une nouvelle poésie zaïroise d'origine universitaire distincte de celle de la génération d'A.R. Bolamba »*. Et si, parmi eux, S. Ngonso peut paraître comme figure de proue, il n'en a pas été le pionnier.

Voici esquissée, en effet, une chronologie encore qu'incomplète des auteurs de ces poèmes dans les quatre premiers organes de presse culturelle cités :

S. Kina *(Documents pour l'action,* 1963) ; G. Sumaili *(Etudes congolaises*, 1963) ; L. Kabangu-Itambo *(Documents…,* 1963) ; Tawab *(Présence universitaire,* 1963-1964) ; O. Ogirashebuja *(Documents…,* 1964) ; P. Intiomale *(Congo-Afrique,* 1965) ; A. *Kabwasa (Congo…,* 1965) ; J.J. Mocto *(Congo…,* 1965) ; G. Tshinkela *(Congo…,* 1965) ; Cl. Nzuji *(Congo…,* 1966) ; Ed. Witahnkenge *(Congo…,* 1966) ; S. Ngonso *(Congo…,* 1966) ; I. Kabongo-Harvey *(Congo…,* 1966) ; I. Ndaywel *(Présence…,* 1966-67) ; Ph. Masegabio *(Présence…,* 1967) ; Kadima-Nzuji *(Afrique chrétienne,* 1967) ; Kadima-Nzuji *(Présence…,* 1968-1969), etc.

### *Des Samedis artistiques à la Pléiade du Congo*

Dès mon arrivée en Propédeutique de l'Université Lovanium (octobre 1965), Edmond Witahnkenge (avec qui nous avions affûté les armes poétiques aux humanités gréco-latines, sous la conduite d'un professeur exigeant, le R.P. Jacques Casier, p.b.) et Sully Faïk (titulaire de la Pré-université, il a lu mes poèmes en 1963) s'empressent de me présenter aux « Samedis artistiques », lesquels accueillaient chaque premier samedi du mois, dans un salon au rond-point Forescom, des artistes congolais et européens toutes disciplines confondues : peinture, céramique, sculpture, musique, littérature, amateurs d'art... Là, j'ai pu côtoyer, outre les deux déjà

[418] MBUYAMBA KANKOLONGO, A., *Guide de littérature zaïroise de langue française (1972-1992)*, Kinshasa, Universités africaines, 1993, p. 6-7.

[419] NDAYWEL è NZIEM, I., « La première écriture de l'élite universitaire du Zaïre. Présence universitaire (1959-1971) », in QUAGHEBEUR, M. (dir.), *Papier blanc-encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi)*, Bruxelles, Editions Saint-Paul Afrique et Editions Labor, 1995, p. 420.

cités : Célestin Badibanga, Bamba Ndombasi, Christian Chovu, Madeleine Duguet, Vital Mavinga, Niati, Nkusu, Clémentine Nzuji, José Trussart (alias José Tairhumène), etc.

Un mois plus tôt, ce groupe dynamique venait de se muer en une association sans but lucratif, après une année d'activités fructueuses sous la houlette d'E. Witahnkenge ; l'asbl prit le nom de *La Pléiade du Congo,* avec comme présidente Clémentine Nzuji. C'est J. Allary[420] qui a présenté *La Pléiade du Congo* dès le début de l'année 1966.

Conférencier infatigable, E. Witahnkenge continuait de parcourir des salles paroissiales de la capitale pour discourir sur « le panorama de la littérature ntu », recensant les écrivains qui détenaient des manuscrits et les encourageant à se faire publier au lieu de laisser leurs textes moisir dans les tiroirs… A cet ami de longue date, j'ai confié mes poèmes (écrits en 1962, 1963, 1964 et 1965), mais sans trop d'illusions sur l'issue, car il n'existait pas alors une maison d'édition littéraire. Quelle ne fut ma surprise lorsque, en vacances à Kindu après la Propédeutique (c'est-à-dire : en août 1966, avant d'entamer les études universitaires), un voisin m'apprit avoir entendu mon nom à la radio nationale parmi les écrivains dont les textes venaient d'être édités !

### *Les éditions Belles-Lettres*

Dans quel climat sont nées modestement, mais hardiment, les éditions Belles-Lettres au sein des services culturels ? Je l'ignore. Mais je peux affirmer l'ouverture d'esprit de M. Victor N'Djoli, Haut Commissaire aux Affaires culturelles et au Tourisme, ainsi que la détermination de Witahnkenge et son impartialité. Son souci majeur était d'illustrer la littérature du Congo. Au sein d'une administration dépourvue de moyens, mais à la tête de la direction des Belles-Lettres, c'est tout naturellement qu'il a attribué ce nom aux Editions. Avec perspicacité et esprit critique, J. Allary[421] a rendu compte de ces publications (forcément contrastées, parce que toutes n'étaient pas d'universitaires). Ce qu'il y a d'étonnant quant à l'initiative éditoriale : jusqu'à ce jour cette direction existe, mais nul ne songe à emboîter le pas à ce pionnier désintéressé, pour certaines rééditions, à tout le moins.

---

[420] ALLARY, J., « Clémentine Nzuji et la Pléiade du Congo », in *Congo-Afrique*, Kinshasa, n° 6, 1966, p. 28-33.

[421] ALLARY, J., « Billet culturel : Les Editions Belles Lettres », in *Congo-Afrique*, Kinshasa, n° 10, 1966, p. 520-521.

Ne faudrait-il pas regretter qu'à cause du support (papier peu coûteux) et du procédé de multiplication (ronéotype), l'on ait non seulement renié la valeur du contenu, mais et surtout, simplement gommé l'existence de ces publications (reculant ainsi le *terminus a quo* de l'édition poétique d'après l'indépendance) ? Ignore-t-on que ces poésies, qui (redisons-le) moisissaient dans les tiroirs, sont tout sauf de « composition hâtive » (comme cela a été insidieusement avancé) ; et que certains de mes textes, réédités, ont récolté un franc succès, d'abord étant les seuls retenus pour représenter le Congo-Kinshasa dans *Nouvelle Somme de poésie du Monde noir* par Présence Africaine (1966, année du Festival des Arts nègres de Dakar) ensuite dans *Testament* (en 1971, éd. Mont-Noir). Il y a lieu de relativiser certains jugements excessifs et péremptoires : les textes confiés à Witahnkenge dataient pour l'essentiel de la rébellion de 1963-1964. Publiés en 1966, quel lien avec le concrétisme qui ne verra le jour qu'en 1972[422] ? L'édition par les services du Secrétariat général à la Culture et aux Arts ? Et les textes du Concours L.S.Senghor, ne seront-ils pas édités trois ans plus tard par le ministère de la Culture (éd. Congolia)?

**Mukala Kadima-Nzuji à l'Université**

***Les débuts littéraires***

Peu avant octobre 1967, le jeune Kadima-Nzuji décide de prendre son inscription en première candidature à l'Université Lovanium de Kinshasa. C'est avec bonheur que l'on prend connaissance du parcours qu'il vient de retracer lui-même[423]:

> *« Comment parlerai-je de la responsabilité qu'implique l'acte que je pose, celui d'écrire, sans qu'au préalable j'ai une perception claire de mon état d'écrivain ? Mais pour mieux cerner cet état et les missions qui s'y greffent n'est-ce pas utile de savoir comment, pourquoi, dans quelles circonstances et dans quelles conditions je suis venu à l'écriture ? »*

[422] RIVA, S., *op. cit.*, p. 110.
[423] KADIMA-NZUJI, M., « Comment parlerais-je … ? », in DJUNGU-SIMBA K., *op. cit.*, p. 21.

De ce cheminement instructif, nous avons retenu ce qui suit. Nourri de lectures à la maison, notamment de textes et illustrations de *La Voix du Congolais,* découvrant la littérature et les écrivains africains d'abord à l'Institut Saint-François-Xavier (Kikwit), ensuite au Collège Saint-Ignace de Loyola de Kiniati, tous deux établissements d'enseignement secondaire des Pères Jésuites, Kadima-Nzuji devenait lecteur assidu des auteurs africains. De la lecture ravissante de *Ngando, le crocodile* de Paul Lomami-Tchibamba à la découverte des poésies de Léopold Sédar Senghor, d'Aimé Césaire, de Jacques Rabemananjara, d'Antoine-Roger Bolamba, de Tchikaya U Tam'Si, et des contes de Birago Diop et de Bernard Dadié, le pas est vite franchi et sa vocation est née de ces rencontres[424]:

> *« La découverte des auteurs africains m'avait bouleversé. Elle m'avait amené à prendre conscience de cette vérité, à savoir que le Noir, maître incontesté de la parole, était aussi capable d'affronter l'écriture et de la vaincre. Elle m'avait révélé une part de moi-même que j'ignorais : l'aptitude au rêve. Elle m'avait amené à comprendre que le rêve demeurait l'une des sources majeures de la création artistique. Mes premiers poèmes datent de cette époque. »*

Avant la fin des études secondaires, il s'essaie à l'écriture dramatique. Sa première pièce de théâtre s'intitule *La case enfumée,* une histoire d'amour que contrarie l'intrusion des parents ; l'auteur détruit la pièce, avant d'en commencer une seconde, *Katana,* sur le thème du mariage forcé, qu'il achèvera au début de ses études universitaires. Cette pièce sera mise en scène et jouée à Brazzaville en 2001, avec un vif succès, sous le titre de *Katana, ou la résurrection des démons*[425].

Lorsqu'il entame ses études universitaires à Lovanium, le 22 octobre 1967, une bonne frange d'étudiants qui, en première et en deuxième candidature, avaient réussi leurs études en première session de l'année 1966-1967, se trouvent absents, mobilisés qu'ils sont pour prendre la relève des coopérants belges dans les écoles secondaires de l'intérieur du pays. En effet, le jeune pouvoir issu du

[424] *Ibidem*, p. 23.
[425] *Ibidem*, p. 23-24.

coup d'Etat du 25 novembre 1965 réagissait contre les milieux financiers belges mécontents de la « nationalisation » de l'Union Minière (Gécomines) depuis le 30 juin 1966.

Aussi, lorsqu'au début de ma seconde candidature en philologie romane, je suis élu président du Cercle des étudiants en Philosophie et Lettres (CEPHILE), dois-je prendre l'initiative de m'enquérir auprès de S. Faïk, devenu enseignant de la première candidature, pour choisir parmi ses étudiants un secrétaire féru de lettres et à même de me seconder dans ces activités ; tout naturellement, ce dernier me désigne l'étudiant Kadima-Nzuji. Depuis lors, notre collaboration a été exemplaire.

***Le Concours littéraire Sébastien Ngonso***

Le destin s'avère parfois cruel contre des humains. C'est le cas de ce jeune étudiant à l'université, Sébastien Ngonso (que je n'ai pas connu) : déjà paralysé à la suite d'un accident de natation, il meurt en vacances dans un accident de circulation. Et cet acharnement d'événements tragiques a inspiré en 1967 aux responsables de l'Extension universitaire l'idée de créer un Concours littéraire portant le nom de ce poète disparu prématurément, de cette figure de proue de la poésie de la tourmente.

Les résultats en furent très encourageants : j'en étais le premier lauréat. Cependant, avant leur publication officielle, un article parut, d'un membre du jury, faisant état d'un autre classement, biaisé, qui me malmenait ! Cela jetait de la confusion dans l'esprit des écrivains et d'hommes de culture. Heureusement, les organisateurs ayant fait diligence, le recueil des textes primés parut, reprenant les dix (10) lauréats selon l'ordre réel : Gabriel Sumaili, Philippe Masegabio, Théophane Buluku, Charles Sikitele, Gervais Chiralwira, Isidore Ndaywel, Pierre Ndombe, Théophile Ayimpam, Patrice Intiomale, Elisabeth Mweya.

***Le concours L.S.Senghor***

1967, c'était l'année de la tenue à Kinshasa du Sommet des chefs d'Etat de l'Organisation de l'Unité africaine. La découverte des talents poétiques à l'Université ne laissa pas indifférents les milieux culturels. Aussi le relais fut-il pris, en 1968, par le « Göethe Institute » de l'Ambassade de la République fédérale d'Allemagne à Kinshasa qui, avec la collaboration de l'Université Lovanium (Faculté de Philosophie et Lettres), organisa le Concours littéraire de poésie à l'intention des universitaires. Les quatre prix furent remportés, dans

l'ordre, par les poètes Philippe Masegabio, Théophane Buluku, Marie-Eugénie Mpongo et Raphaël Ngongo.

L'année 1968 a vu l'édition d'un certain nombre de recueils de poèmes à la maison d'édition créée par l'ONRD (Office national de la recherche pour le développement) sous le label de Lettres congolaises, à savoir : *Somme première,* de Philippe Masegabio ; *Murmures,* de Clémentine Faïk-Nzuji.

Par quel vent le pouvoir montant de Kinshasa éprouva-t-il profondément le besoin d'une coloration culturelle, au point de pousser, à grands frais, à l'organisation en 1969 du Grand Prix littéraire Léopold Sédar Senghor ?

L'aura du poète-président du Sénégal devait assurément inciter ses pairs membres de l'OUA à redorer leur blason. Toujours est-il qu'à l'occasion de la visite du chantre de la Négritude à Kinshasa, l'édition du concours littéraire annuel national, de création toute récente, prit le nom du célèbre écrivain. J'ai décidé de ne pas y participer, échaudé par la mésaventure classificatoire biaisée de l'année 1967.

Le concours portait sur quatre genres littéraires : contes, poésie, théâtre, proverbes. Kadima-Nzuji remporta le 3ème prix de poésie, avec des poèmes réunis sous le titre de *Rythme sanguin*. Le recueil collectif des textes des lauréats a été publié sous le titre *Les Ecrivains congolais,* aux éditions SNEC (Congolia), créées par le Ministre de la Culture et du Tourisme, l'écrivain Paul Mushiete Mahamwe.

C'est encore en 1969 que Kadima-Nzuji, après son retour de Dakar (où les lauréats du Concours Senghor avaient été invités à séjourner), a publié aux éditions de l'ONRD (Lettres congolaises) son recueil *Les Ressacs*.

**Les Editions du Mont-Noir**

***Projet éditorial***

Le corps professoral de l'Université Lovanium, du moins dans la Faculté de Philosophie et Lettres, longtemps composé d'Européens, progressivement s'africanisait par le retour, à la fin des années 60, de compatriotes après leur formation doctorale en Europe : les professeurs Alphonse Elungu et Daniel Gambembo (en philosophie), les professeurs Georges Ngal (en littérature française) et Valentin Yves Mudimbe (en linguistique française).

Parmi eux, quelques uns nourrissent des ambitions de devenir écrivains. C'est le cas de tous les deux professeurs de français. Or, parmi les étudiants se retrouvent certains qui sont déjà des écrivains, soit qu'ils ont remporté un prix littéraires (Chiralwira, 4ème lauréat du Prix Ngonso), soit qu'ils ont remporté un prix et publié un recueil de poèmes (G. Sumaili et Kadima-Nzuji).

En 1971, relate Mudimbe[426], *« deux universitaires-Pierre Detienne et V.Y.Mudimbe-lancent un programme de promotion de la poésie sous le label des « Editions du Mont Noir ». Ce risque et ce projet se voulaient être des signes d'une qualité et d'une maturité poétiques. Ils auront été, au moins, les symboles d'un pari : des poètes zaïrois d'expression française existent et ont pris la parole »*.

Nous devons à la vérité de signaler que Kadima-Nzuji a été étroitement associé aux activités de la maison d'édition, depuis la genèse, comme secrétaire d'édition ; toutefois, les organisateurs ont estimé que n'étant encore qu'étudiant, il ne pouvait être mentionné. La principale collection reçoit le nom d'« Objectif 80 », selon la vision qu'avaient à l'époque les autorités du Congo pour le développement du pays.

***Œuvres publiées***

La stratégie de la jeune maison d'édition est celle d'ouvrir la collection par les poèmes des écrivains confirmés pour, dans la foulée, lancer des auteurs inconnus.

Aussi la série des publications se présente-t-elle comme suit :
N°1 *Testament,* de G. Sumaili ;
N°2 *Lianes,* de Cl. Nzuji ;
N°3 *Préludes à la terre,* de Kadima-Nzuji.

Ensuite viennent les noms nouveaux :
N°4 *Déchirures,* de V.Y.Mudimbe ;
N°5 *Chants intérieurs,* d'A. Nguwo.

L'année suivante, d'autres recueils se succèdent :
*Rythmes,* de Ph. Elebe Lisembe ;
*Mon coeur des saisons,* de F. M. Mayengo ;
*Remous de feuilles,* d'E. Mweya.

En 1973, sont publiés les recueils ci-après :
*Feuilles d'olive*, d'Ikole Botuli-Bolumbu ;

[426] MUDIMBE, V.Y., *op. cit.*, p. 356.

*Flammèches,* de L. Kabatantshi, etc.

***Les fascicules « Poésie vivante »***

En 1971, sans doute pour accentuer la diffusion de ces poésies, la maison d'édition procède au regroupement des recueils, qui sont réunis et publiés en deux fascicules collectifs portant le titre de *Poésie vivante I* (en 1971) et *Poésie vivante II* (en 1972). C'est, une fois de plus, le recueil *Testament* qui ouvre la série.

**Conclusion**

Au terme de ces réflexions, s'impose une conclusion en trois volets :

1°Un contexte historico-culturel hautement propice a propulsé l'écrivain Kadima-Nzuji dans les arcanes des lettres congolaises renaissantes après l'indépendance.

Son souci de cultiver ses talents, ravivé par la solidité de la formation acquise aux humanités et en philologie romane à l'Université Lovanium, a contribué à lui modeler la trajectoire qui est la sienne à ce jour.

2°L'attention qu'il a toujours portée à la chose littéraire demeure un exemple destiné à rappeler à tout moment, à ceux de sa formation et son orientation, que vaste est la matière à brasser. Sa *Bibliographie littéraire de la république du Zaïre* en a été une illustration vivante et éloquente.

Sans doute est-ce l'occasion de rappeler les pistes de solution évoquées récemment lors de l'annonce des présentes assises au Centre Wallonie-Bruxelles à Kinshasa, le 14 janvier 2014, de même que les conclusions de la Table ronde tenue en marge du présent colloque.

3°Dans cet ordre d'idées, tous tant que nous sommes devrions avec humilité battre notre coulpe, tous -écrivains, éditeurs, critiques littéraires, essayistes, voire consommateurs et animateurs- pour n'avoir pas accordé à la vie des lettres le bénéfice de l'attention qu'elles méritaient : à l'instar d'E. Witahnkenge, de V.P.Bol, de J. Allary, à la manière de Mukala Kadima-Nzuji et de Philippe Masegabio.

C'est le lieu de réitérer la question que nous formulions ici même à Lubumbashi, en 1975 : est-ce que les œuvres littéraires des Congolais reçoivent pareillement de l'écho des critiques littéraires ? Font-elles l'objet de recensions ? En tant que confrères, les écrivains se connaissent-ils ou cultivent-ils l'injure et le mépris ? Se fréquentent-ils ? Que faisons-nous en vue de promouvoir les jeunes ? Enfin, à la lumière de l'abondante production du pays qu'a inventoriée Jean-Claude Makomo Makita[427], ne sommes-nous pas tous interpellés ?

**Bibliographie**


ALLARY, J., « Clémentine Nzuji et la Pléiade du Congo », *Congo-Afrique,* Kinshasa, n°1, 1966, pp.28-33.

ALLARY, J., « Les grandes heures de Dakar », *Congo-Afrique,* Kinshasa, n°6, 1966, pp.273-283.

ALLARY, J., « Billet culturel : Les Editions Belles Lettres », *Congo-Afrique,* n°10, 1966, pp.520-521.

GAUCHEZ, M., « Préface » de MULLER, E., *Balangasi, roman d'un Broussard.* Florenville-sur-Semois, Editions Braconnier, 1939 ;

HALEN, P., *Le Petit Belge avait vu grand. Une littérature coloniale*. Bruxelles, Editions Labor, 1993, 398 p. (« Archives du futur ») ;

HANLET, C., *Les écrivains belges de langue française 188-1946,* 2 tomes. Liège, H. Dessain, 1946, 1302 p. ;

JADOT, J.-M., « La littérature coloniale de Belgique », *La revue sincère,* Bruxelles, n° spécial du 15 octobre au 15 novembre 1922 ;

MBUYAMBA KANKOLONGO, A.*, Guide de littérature zaïroise de langue française (1974-1992).* Kinshasa, Editions universitaires africaines, 1993 ;

MAKOMO MAKIMA, J.C., « L'état des lieux de la littérature francophone de la RDCongo : des pionniers aux années 2010 », in NGORWANUBUSA, J. et TOGNOLA, A., *La promotion des lettres dans les pays des Grands Lacs africains, colloque régional sur la promotion des lettres (23-24 juin 2011).* Bujumbura, 2011, pp.85-117 ;

MATESO LOCHA, « En guise d'introduction », préface de DJUNGU-SIMBA K., *Le pouvoir de dire-La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC*. Enghien, Les Editions du Pangolin, 2013, pp.9-13 ;

MUDIMBE V.Y., « La littérature de la République démocratique du Congo », *L'Afrique littéraire et artistique,* Paris, 1970, n°11, pp.14-16 ;


[427] MAKOMO MAKITA, J.-C., « L'état des lieux de la littérature francophone de la RDCongo : des pionniers aux années 2011 » ; in NGORWANUBUSA, J. et TOGNOLA, A., *La promotion des lettres dans les pays des Grands Lacs africains. Colloque régional sur la promotion des lettres (23-24 juin 2011)*, Bujumbura, 2011 ; p. 85-117.

MUDIMBE, V.Y., « La Culture », in VENDERLINDEN, J. (dir.), *Du Congo au Zaïre 1960-1980. Essai d'un bilan.* Bruxelles, CRISP, 1980, pp.309-398 ;

MUKALA KADIMA-NZUJI, *Bibliographie littéraire de la République du Zaïre 1931-1972*, Lubumbashi, CELRIA, 1973 ;

MUKALA KADIMA-NZUJI, *La littérature zaïroise de langue française (1945-1965).* Paris, ACCT/Karthala, 1984, 342 p ;

MUKALA KADIMA-NZUJI, « « Comment parlerais-je… ? », in DJUNGU SIMA K., *Le pouvoir de dire-La force de montrer. La parole aux écrivains de la RDC.* Enghien, Les Editions du Pangolin, 2013, pp.21-26 ;

NDAYWEL è NZIEM, I., « La première écriture de l'élite universitaire du Zaïre. Présence universitaire (1959-1971), in QUAGHEBEUR, M. (dir.), *Papier blanc-encre noire. Cent ans de culture francophone en Afrique centrale (Zaïre, Rwanda et Burundi).* Editions Saint-Paul Afrique et Editions Labor, 1995, pp.401-431 ;

NDAYWEL è NZIEM, I., *Histoire générale du Congo. De l'héritage ancien à la République démocratique.* Paris/Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1998, 955p ;

PERIER, G.-D., *Petite histoire des lettres coloniales de Belgique*. Bruxelles, Office de publicité, 2è édition, 2è série, n°13, 1944 ;

QUAGHEBEUR, M., « Un continent littéraire singulier », préface de RIVA, S., *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa,* Paris, l'Harmattan, 2006, p.11-14 ;

RIVA, S., *Nouvelle histoire de la littérature du Congo-Kinshasa*. Paris, L'Harmattan, 2006, 421 p. (« L'Afrique au cœur des Lettres ») ;

SUMAILI, G., « Congo-Afrique et la culture (1966-1970 : un bilan de cinq années ». Kinshasa, *Congo-Afrique,* N°54, CEPAS, 1970, p.211-219 ;

SUMAILI NGAYE-LUSSA, *Lexique parlementaire et législatif en usage sous la deuxième législature (1965-1967).* Lubumbashi, Presses universitaires du Zaïre/CELTA , 1974a, 107 p ;

SUMAILI NGAYE-LUSSA, *Documents pour une étude des particularités lexico-sémantiques du français au Zaïre [Littérature coloniale belge].* Lubumbashi, CELTA, 1974b, 57 p. (Textes et Documents ») ;

SUMAILI NGAYE-LUSSA, « Chronologie des œuvres littéraires zaïroises », in *Lettres zaïroises,* Kinshasa, Union des Ecrivains zaïrois, 1982, p.3-9 ;

TSHITUNGU KONGOLO, A., *Aux pays du fleuve et des Grands Lacs. Tome I : Chocs et rencontres des cultures (de 1885 à nos jours).* Bruxelles, Archives et Musée de Littérature, 2000, 508 p. ;

**WEBOGRAPHIE**

www.congoforum.be/fr/congo (août 2013).

http://www.africamuseum.be/research/poesie (décembre 2013)

# De *Présence Africaine* à *Hemar Editions* : la résistible émergence de l'édition africaine

Emmanuel Mateso Locha
Institut Facultaire des Sciences de
l'Information et de la Communication (Kinshasa)

## Introduction

L'usage des termes « édition » et « impression » est entaché d'imprécision qui tourne souvent à la confusion. Nombre d'usagers de la chose littéraire utilisent indifféremment l'un et l'autre, comme des synonymes. Levons donc dès à présent le malentendu qui consiste à assimiler un éditeur à un imprimeur et même parfois à un libraire.

### Qu'est-ce qu'un éditeur ?

Alvaron Gazon attribue à l'éditeur trois fonctions essentielles[428] : il décide des livres à publier ; il assume les risques financiers de sa décision ; il coordonne, tel un chef d'orchestre, les activités de l'auteur, du traducteur, de l'imprimeur, du relieur, du publicitaire et du distributeur.

Ces trois fonctions, l'éditeur les assume simultanément à la différence de tout autre intervenant qui apparaît à un moment ou à un autre dans la chaîne de production et de diffusion du livre.

Le processus, que coordonne l'éditeur et qui aboutit à la réalisation de l'objet imprimé qu'est le livre, est à la fois d'ordre intellectuel et technique. La dualité du livre, à la fois *bien culturel* et *bien économique*, fait que l'éditeur, dans le système où nous nous inscrivons, celui de l'économie du marché, est un commerçant financièrement responsable.

### Editer et publier

Cette dualité, à savoir la prise en compte par l'éditeur de l'implication culturelle et de l'implication économique de son action,

[428] Cité par LeguéréJ.-P. et Stern, G., *Manuel pratique d'édition pour l'Afrique francophone*, Paris, AIF, Tunis, CAFED, 2000.

est à la base d'une autre distinction qu'il convient d'opérer entre l'*acte d'éditer* et l'*acte de publier*.

Produire un livre, une brochure, un dépliant… et les distribuer gratuitement, c'est faire acte de publication alors qu'éditer va au-delà : c'est produire et inscrire aussitôt l'objet produit dans une visée économico-commerciale consistant à le promouvoir (par des campagnes ciblées de publicité ou marketing), à le distribuer, à le vendre, *à payer des droits d'auteur proportionnels aux chiffres de vente.*

Les considérations qui viennent d'être rappelées doivent permettre de lever tout malentendu quant à la spécificité du métier d'éditeur dont le rôle ne se réduit ni à celui de l'imprimeur qui est de nature exclusivement technique et industrielle, ni à celui du libraire qui est de nature exclusivement commercial (même s'il existe des libraires fortement sensibilisés à la portée culturelle du livre dont ils peuvent dès lors influencer les modalités de diffusion et de distribution). Fort de ces éclaircissements, nous pouvons maintenant aborder la question du développement de l'édition tel qu'il est vécu en Afrique et tel que nous pouvons en retracer l'évolution en prenant comme fil conducteur la vie et l'œuvre de l'hôte d'honneur de ce colloque, le Professeur Mukala Kadima-Nzuji. Nous nous proposons donc de parler de l'édition en référence à son histoire et en référence aux problèmes que pose son émergence comme secteur porteur de plus-value culturelle et économique pour le développement de l'Afrique.

## L'édition en Afrique : une histoire

### *Proto-édition : le livre religieux*

L'occupation européenne, et bien avant elle, la domination par les Arabes du continent africain dans sa partie occidentale et orientale, principalement, sont allées de pair avec la volonté affirmée de ces occupants successifs de mettre en place les vecteurs d'une culture lettrée en Afrique : une culture qui serait fondée sur la maîtrise, par les indigènes, de l'écriture et de la lecture et qui ferait bénéficier ceux-ci des bienfaits de la révolution de l'imprimé, dans une démarche universaliste qui rappelle à certains égards la révolution numérique et la mondialisation de notre XXIe siècle. L'imprimé devait, on le sait, permettre à l'Europe de rendre le savoir, la raison, la science, et donc le bien-être, accessibles au plus grand nombre. Avec la conquête européenne de l'Afrique, ce même processus de

démocratisation de l'accès au livre et au savoir allait être appliqué pour en faire bénéficier, à l'instar des fils et filles de Lumière, les habitants de cette autre partie du monde plongés « au cœur des ténèbres », comme le pensait alors, sans un grain de doute, les tenants et porte-parole de la suprématie blanche.

Leur point de vue, formulé et systématisé dans le cadre de l'idéologie des Lumières, a par la suite été appliqué dans les pays soumis à exploration, occupation et colonisation selon les normes de domination propres à chaque puissance colonisatrice. Chez nous au Congo, bien avant l'acte de Berlin et la soi-disant « mise en valeur » du territoire, c'est l'évangélisation qui a servi de cadre à l'introduction d'une culture lettrée dont les premiers vecteurs ont été le catéchisme et la Bible.

En remontant aux premiers contacts avec l'Europe au XVe siècle de notre ère (pour rester dans le système alphabétique latin) on peut retracer le chemin parcouru entre la transmission, au catéchiste du royaume du Kongo, du produit imprimé « religieux » importé du Portugal, et la mise en place sur le territoire des simples copieurs manuels utilisant le papier paraffiné perforé. Et ce avant l'implantation, fin XIXe siècle, des imprimeries de capacité évolutive destinées à produire sur place les divers objets culturels offerts à la consommation, à commencer par les affiches, les revues et journaux, et plus tard, à l'aube du désengagement politique européen sur le continent, les livres. Mais ce processus global qui, en gros, va de la colonisation aux indépendances africaines du milieu du XXe siècle concerne, d'un point de vue strictement africain, une stratégie qui ne relève pas à proprement parler de *l'édition*, selon le sens conféré à ce mot dans la littérature scientifique. Nous n'allons donc pas nous y attarder.

***Le commencement : Présence africaine***

Nous intéresse par contre ce qu'il faut appeler « l'édition africaine » au sens de la stratégie techno-commerciale consistant à produire des livres en Afrique et pour l'Afrique. Cette stratégie débute globalement après 1940, avec la mise en place des structures d'édition et de diffusion dont la raison d'être officielle est de fournir le marché africain francophone en livre. Raison officielle ? Nous savons qu'aucun éditeur sérieux ne peut miser à cette époque sur le marché africain endogène qui ne dispose pas encore d'un lectorat significatif susceptible d'honorer son chiffre d'affaires. C'est donc en réalité le cercle européen des lecteurs curieux de l'Afrique, ou

concernés par les affaires africaines, que vise l'édition africaine en constitution. Et de fait, la première maison d'édition à se constituer dans cette optique s'établit dans la proximité de ses lecteurs potentiels. Il s'agit de Présence Africaine créée par le Sénégalais Alioune Diop en 1947. Née à Paris de la volonté des intellectuels africains et européens de capitaliser le courant de sympathie et de réhabilitation de la culture africaine dans le sillage des ethnologues progressistes, Présence Africaine se concrétise par la quadruple mise en place d'une revue, d'une librairie, d'une maison de culture et d'une maison d'édition.

Bien qu'établie au bord de la Seine, cette maison constitue la première initiative véritablement éditoriale et véritablement africaine. Elle répond aux spécifications techniques et commerciales d'une entreprise privée. Fruit d'un étonnant éclectisme permettant de faire cohabiter les formes les plus diverses des sensibilités littéraires et philosophiques, elle va, grâce à son ouverture d'esprit, s'enrichir rapidement d'un catalogue prestigieux et varié, alimenté par les faiseurs d'opinion de l'Europe d'après-guerre et par les célébrités du monde noir dont la fidélité au label Présence Africaine constitue jusqu'à nos jours la fierté de cette maison d'édition. Ceci explique aussi sa relative bonne santé dans un milieu d'affaires secoué par plusieurs crises depuis la guerre. L'explication en est l'usage intensif de la réédition et de la réimpression des titres phares de la maison, procédé qui a l'avantage de faire l'économie des frais fixes. L'étonnante longévité de Présence Africaine, dans un contexte où les enseignes d'éditeur apparaissent et disparaissent comme des météores, doit être considérée. Cette longévité est d'ailleurs mesurable aujourd'hui, du point de vue congolais, par la distance qui sépare Antoine-Roger Bolamba, le premier Congolais en date publié par cette maison (*Esanzo Chants pour mon pays,* poèmes, 1956), de Mukala Kadima Nzuji, le dernier Congolais en date à honorer le catalogue de cette maison (*La chorale des mouches*, roman, 2003). Kadima-Nzuji qui a par ailleurs été employé par Présence Africaine dans les années 70 et 80 et dont le rôle dans la création et l'animation des Editions Hémar, plusieurs années après, peut être considéré comme la principale retombée de l'expérience professionnelle acquise rue des Ecoles (siège de Présence Africaine) à Paris. Nous y reviendrons.

**Les nouveaux chemins de l'édition africaine**

La démarche éditoriale de Présence Africaine, unique par le contexte de son émergence, de son développement, par son audience et par son aura, ne pouvait pas être reproduite facilement, et elle ne l'a pas été. L'Afrique coloniale marchant à pas mesurés vers la scolarisation et une certaine forme d'élitisme n'a certes pas été un désert éditorial. Le livre, principalement scolaire, y circulait. Mais la production et la diffusion de ces livres en Afrique (je ne parle pas de revues ni de journaux qui ont trouvé un espace de domestication bien réel sur le continent) a échappé totalement, au moins jusqu'à 1960, à la logique d'une localisation et d'un savoir-faire endogène[429].

Mais les choses changent peu à peu avec les indépendances. Les progrès de la scolarisation, de la liberté d'expression et l'avènement d'un lectorat en constitution en Afrique même créent progressivement les conditions d'existence des structures éditoriales rattachées plus ou moins fortement au territoire africain. Pour en parler de manière crédible en essayant de montrer le changement du paysage éditorial dans l'Afrique postcoloniale, il faut procéder par étapes, par tranches de double décennie, en ayant par ailleurs à l'esprit le fait que deux catégories d'acteurs - le secteur public et le secteur privé - sont désormais à l'œuvre, comme l'a d'ailleurs bien vu le professeur Kadima-Nzuji dans son dernier livre consacré au théâtre de la RD Congo[430].

### *Les années 60 et 70*

Au lendemain des indépendances, les nouvelles nations africaines ont assez vite compris les enjeux d'une politique culturelle posée comme pendant symétrique des efforts de développement. Dans un pays comme le Sénégal, dirigé par un fin lettré du nom de Léopold Sédar Senghor, ou au pays d'Houphouët-Boigny, ancien ministre français comme Senghor, ou même chez Sekou Touré, le Guinéen, dont les inimitiés bien françaises n'ont en rien amoindri la haute stature littéraire faite de talent oratoire et de didactisme imparablement dialecticien : dans tous ces pays, auquel on pourrait ajouter notre Congo en souvenir d'une vieille tradition lettrée régissant la vie publique depuis le lointain règne du Manikongo, ou

[429] Si Présence Africaine était excentrée (elle l'est toujours), sa gestion effective par des Africains et des Antillais en a fait un lieu d'exercice des prérogatives éditoriales bien endogènes.

[430] KADIMA-NZUJI, M., *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990*, Paris, l'Harmattan, 2012, p. 51 et seq.

encore, pour revenir à une période plus récente, le Dahomey (actuel Benin) réputé être le quartier latin d'Afrique en raison de la grande concentration sur son sol d'intellectuels sorbonnards, dans tous les pays récemment décolonisés, en un mot, une politique culturelle censée donner toute sa place au livre a été engagée par les nouveaux gouvernants. Le *secteur public* tout d'abord s'est improvisé régisseur en matière de production de livres, au nom de ses prérogatives régaliennes sur l'éducation et la culture. S'agissant de l'édition scolaire, spécifiquement, la justification de l'emprise de l'Etat était simple : l'Etat a le devoir de veiller à l'élaboration des matériels didactiques et à leur conformité avec le programme officiel. Sur la chaîne du livre scolaire, l'Etat doit donc en principe se trouver aux deux extrémités : en amont pour établir le cahier des charges pédagogiques et techniques et en aval pour évaluer les résultats obtenus. Mais l'absence des opérateurs censés occuper le milieu de la chaîne, c'est-à-dire la production éditoriale proprement dite, a poussé les tenants du pouvoir public à prendre en charge ce segment en se constituant maison d'édition. Et ceci par le truchement des Instituts pédagogiques nationaux (IPN, institutions appelées aussi INRAP ou INDRAP selon les pays), dont la raison d'être devrait être, comme le suggère leur nom, la recherche et la veille pédagogique mais que la pénurie de matériels didactiques a poussé à couler une partie de leurs prérogatives d'orientation et d'évaluation en compétence mitoyenne de production de livres. Ce fut généralement la norme en Afrique francophone d'obédience française, ai-je dit. Chez nous au Congo où il n'existait pas d'institut pédagogique au sens où on l'entend dans cette autre partie de l'Afrique, c'est l'édition générale, non centrée sur l'école, qui a été le lieu d'expérimentation de l'implication du pouvoir public dans la production de livres. Nous pouvons citer, toujours selon la belle étude de Kadima-Nzuji, les *Editions Belles Lettres* (1966) et ses publications ronéotypées à l'initiative du poète Edmond Witahnkenge dans le cadre du Haut Commissariat à la Culture et au Tourisme (qui dépendait du ministère de l'Education nationale), les *Editions Lettres congolaises* (1969) qui relevaient de l'Office national de la recherche et du développement (ONRD), les *Editions congolaises* issues de la Société (privée) nouvelle des éditions congolaises devenue, zaïrianisation des noms oblige, les *Editions Lokole* en 1971.

Mukala Kadima-Nzuji à qui nous devons ce rappel pointilleux de l'implication de l'Etat dans les activités d'édition souligne, en termes

de bilan, le caractère éphémère de l'entreprise et la minceur du catalogue des maisons concernées.

L'implication de l'Etat dans l'édition, au Congo comme ailleurs, n'a pas été couronnée de succès. Mais qu'en est-il du secteur privé ?

*Le secteur privé* comprend deux types d'acteurs : les nationaux et les étrangers. Durant les années sous examen (les années 60 et 70), l'édition nationale est dans les pays africains loin d'être une réalité, exception faite cependant du Congo/Zaïre où l'entreprenariat d'essence locale semble dans l'ensemble mieux établi qu'ailleurs en Afrique francophone. L'exception congolaise ou zaïroise, s'il faut l'appeler ainsi, est en fait une conséquence de la politique belge en matière d'enseignement. Car en s'attachant à développer chez le colonisé les compétences techniques et artisanales plutôt qu'une culture élitaire fondée sur des connaissances scientifiques de haut niveau, les Belges ont indirectement favorisé l'essaimage rapide des fabriques artisanales sur lesquelles devait fleurir avec une relative aisance le concept d'édition dans le Congo indépendant. C'est ainsi qu'ont émergé chez nous, dans les vingt premières années de l'indépendance, de petites maisons bénéficiant de l'apport d'une main d'œuvre locale plutôt ingénieuse comme *Bobiso*, *Ngongi*, *Grue couronnée*, etc. Mais qu'on ne s'y trompe pas : si ces maisons ont pu fonctionner par l'apport de cadres nationaux et d'une main d'œuvre locale, il n'est pas dit que leurs capitaux aient toujours été de provenance nationale. Car dès cette époque les pourvoyeurs de financement extérieur, parmi lesquels les Eglises missionnaires, ont joué un rôle décisif.

Catholiques ou protestantes, les premières structures éditoriales d'envergure nées du dessein missionnaire se sont établies un peu partout en Afrique, comme en témoignent le Centre de recherche pédagogique (CRP) fondé en 1959 à Kinshasa, les *Editions Saint-Paul* – devenues *Médiaspaul* – qui sont une multinationale ecclésiastique implantée dans plusieurs pays d'Afrique, les *Editions CLE* au Cameroun, les *Editions Haho* (créées en 1983) au Togo. Un deuxième acteur culturel influent va bientôt faire son entrée dans ce monde du livre et de l'édition : c'est l'université, dont l'expansion correspond, du point de vue envisagé, à la deuxième période combinant les années 80 et 90.

### *Les années 80 et 90*

*L'édition de proximité*

*Le rôle de l'université* dans la promotion de l'édition a connu une certaine permanence jusqu'à nos jours. De manière concertée ou non, réglementée ou non, avec un lien institutionnel avéré ou non, des structures éditoriales tournées essentiellement vers la publication des travaux de 3e cycle sont nées à l'ombre des universités et établissements d'enseignement supérieur. Ceux-ci ont ainsi secrété chacun son domaine baptisé « presses universitaires » sur les campus du continent, au Cameroun, en Côte d'Ivoire et au Sénégal, recoupant les plus grands pôles universitaires de l'Afrique francophone de l'après-indépendance. Quelque chose de similaire a existé au Congo/Zaïre avec une antériorité surprenante. L'histoire est connue : en 1971, une poignée d'enseignants de l'Université Lovanium de Kinshasa - Mukala Kadima-Nzuji en fait partie - crée les *Editions du Mont Noir*. La démarche est identifiable à celle des homologues des campus africains de par la qualité de ses initiateurs. Mais elle s'en différence par le fait que l'initiative ne s'inscrit pas dans un projet pédagogique commandé par la hiérarchie universitaire qui aurait pour ambition la mise en oeuvre et le suivi de la politique universitaire en matière d'édition (une telle motivation interviendra cependant en 1981 avec la création par ordonnance présidentielle des *Presses universitaires du Zaïre* aujourd'hui en sommeil**)**. C'est cela la spécificité congolaise reconduite d'ailleurs avec les bien actuelles *Editions universitaires* : il ne s'agissait pas, il ne s'agit toujours pas, d'un projet qui conduirait à produire des résumés des thèses, des résultats de recherche ou à éditer des annales facultaires. L'édition universitaire congolaise telle que voulue par ses initiateurs sera entièrement dédiée à la promotion des textes littéraires. Rêve éphémère cependant en ce qui concerne les *Editions du Mont Noir* qui n'ont pas survécu à la réorganisation de l'Université et au transfert de ses animateurs de Kinshasa à Lubumbashi.

*Les grands groupes du Nord*

Pendant ce temps, alors que les tenants du secteur public et privé, les missionnaires et les universitaires s'employaient à mettre en place avec difficultés les éléments d'une édition locale, une autre présence éditoriale, timide dans les premières années de l'indépendance, s'est affirmée au fil des années pour s'installer à

l'horizon 80-90. Il s'agit des grands groupes éditoriaux des pays du Nord qui ont choisi l'Afrique pour s'établir et prospérer après avoir balayé, en quelques années, la fragile édition locale naissante et fragilisé les structures d'inspiration missionnaire et universitaire précédemment décrites.

Que s'est-il passé au juste ? La politique du livre en Afrique indépendante francophone (hormis la Guinée et dans une certaine mesure le Mali qui ont imposé les langues nationales dans leurs systèmes éducatifs et donc contraint, un certain temps, les éditeurs à publier sur place) a été comprise comme devant réglementer l'approvisionnement en livres du Nord vers le Sud. C'est ainsi que toute la stratégie a été pensée en termes de diffusion et non de production. Dès lors les maisons d'édition du Nord ont agi de deux manières :

- les unes, spécialisées dans ce qu'on appelle «la littérature générale » (Gallimard, Grasset, Seuil, Albin Michel, Stock etc.) se sont contentées de prospecter le réseau de libraires pour exporter leurs livres vers l'Afrique;
- les autres, tournées de préférence vers le marché scolaire (Hachette, Nathan, Hatier… regroupés plus tard en groupe Hachette Lagardère et groupe Vivendi ), ont implanté des filiales sur le continent vouées à affirmer leur présence sur le terrain dans une optique qui n'est pas sans rappeler les « comptoirs » d'antan.

Cette politique reposant sur l'exportation a été grandement facilitée – et c'est un paradoxe - par l'adhésion des Etats africains à l'Accord de Florence (1950) « sur l'importation d'objets de caractère éducatif, scientifique ou culturel » mais aussi par l'appui, affirmé ou non, accordé à leurs éditeurs par les gouvernements des pays du Nord, par le biais de leurs services de coopération : la DGCID puis l'AFD en France, l'APEFE et autres organismes de coopération d'inspiration wallonne et flamande pour la Belgique, l'ACDI pour le Canada.

*La parenthèse NEA*

Cette mainmise qui sera quasi-totale sur les pays africains jusqu'à nos jours a été progressive et a débuté, assez paradoxalement, dans le cadre d'une initiative d'apparence afro-africaine, lorsqu'est créée en 1972, à l'instigation de Léopold Sédar Senghor, une maison dénommée *Nouvelles Editions Africaines* (NEA). Trois Etats africains,

la Côte d'Ivoire, le Sénégal et le Togo, contribuent à parts égales à la constitution de cette structure. Mais est-ce déjà le vers dans le fruit ? Trois poids lourds de l'édition française, Armand Colin, Nathan et Seuil sont parmi les actionnaires. Les NEA dont le siège est à Dakar avec des bureaux à Abidjan et à Lomé, évoluent tant bien que mal. Elles publient des ouvrages de tous genres. Mais ayant compris que sans le marché du livre scolaire, il n'y a pas d'édition qui vaille en Afrique, les NEA prennent pied sur le marché grâce aux facilités leur accordées par le gouvernement ivoirien.

L'histoire des NEA mériteraient d'être contée longuement, mais retenons que 16 ans après sa création, en 1988, la maison est dissoute. Une partie de son catalogue est reprise en 1992 par les *Nouvelles Editions Ivoiriennes* (NEI), cependant qu'à Dakar et au Togo sont créées respectivement les NEA du Sénégal et les NEA du Togo. De ces trois maisons qui semblent avoir renoncé à l'ambition transnationale de L.S. Senghor, seules les NEI ont échappé au naufrage. Le gouvernement de la Côte d'Ivoire possède des parts dans le capital de cette société, reprise par des investisseurs ivoiriens et français. Précisons que, c'est le groupe français Hachette (dont un représentant dirige de fait cette structure) qui tient les rênes du pouvoir au sein des NEI. Cette dernière n'est cependant pas seule sur le marché du livre qu'elle partage avec CEDA, l'autre filiale appartenant aux Editions Hatier, maison familiale qui sera à son tour absorbée par le groupe Hachette Lagardère à la faveur de la grande redistribution des cartes au sein de l'édition française dans les années 90. Et en 2011, NEI va absorber sa sœur jumelle CEDA pour ne constituer qu'une et même société : les NEI.

Je me suis à dessein attardé sur l'aventure des NEA et leur mutation en NEI, qui est une des formes les plus élaborées de la mainmise du capital étranger sur l'édition africaine. J'ai dit « forme élaborée » parce que dans le cas évoqué les consortiums éditoriaux de provenance extérieure ont pris le temps de mettre en place une structure éditoriale économiquement viable qui s'est préoccupée de susciter un savoir-faire local, même limité. En clair, il y a bien eu, quoi qu'on dise, une tentative de transfert de technologies. Bien entendu, la stabilisation qui en a résulté dans le partage du marché du livre scolaire notamment s'est faite au détriment de petits éditeurs locaux. Il a fallu que la Banque mondiale intervienne, un comble !, pour casser le monopole de NEI et CEDA dans ce secteur et que l'Etat ivoirien réserve un peu plus que des miettes du juteux

marché scolaire aux éditeurs ivoiriens comme Edilis (maison créée en 1992) ou Eburnie (créée en 2001)[431].

*Le sursaut africain à travers le CEPER et autres petits éditeurs*

Ailleurs en Afrique, le rapport de force a été souvent encore plus défavorable aux éditeurs locaux et il aurait été intéressant de raconter par exemple comment Hachette/Edicef, avec la complicité de la Banque mondiale, a balayé les velléités éditoriales du CEPER, l'organisation mutualiste des enseignants camerounais, encouragés pourtant par la Francophonie à tenter l'indigénisation de l'édition et de la distribution du livre scolaire dans une optique de baisse drastique du prix de manuels ; comment le même groupe français a réussi à cantonner dans un simple rôle d'auteur l'INRAP de Brazzaville, tenté par l'aventure éditoriale ; comment les *Editions Ganndal* de Guinée Conakry n'ont pas réussi leur entrée dans le cénacle très fermé des vendeurs de livres scolaires et ce malgré un premier apport en capital que cette maison a reçu en 1997 de la part de la Francophonie.

De telles pratiques ont été repérées dans plusieurs pays francophones où les éditeurs français[432] ont le monopole sur le marché. Elles contredisent le discours officiel francophone qui, dans ces années, plaidait, en dépit des tensions internes développées par certains opérateurs et leurs conseillers[433], pour l'émergence et la consolidation de l'industrie du livre au Sud dans le cadre d'un vrai partenariat Nord/Sud et Sud/Sud[434]

*L'Harmattan et les vents du Nord*

Presque au même moment, deux hommes, deux anciens prêtres français – Robert Ageneau et Denis Pryen - se présentant comme les amoureux des cultures du Sud ont créé, à Paris, les *Editions L'Harmattan*. C'était en 1975. Mais à la suite d'une brouille entre les

[431] Deux maisons créées et dirigées par des femmes, faut-il le souligner.

[432] Le belge De Boeck et le québécois Duchemain (seul éditeur canadien à se maintenir encore en Afrique après l'engouement puis le repli des éditeurs de la « belle Province »), sont pratiquement les seuls représentants non français de la Francophonie du Nord en Afrique. Leur présence est donc insignifiante en regard des concurrents français.

[433] Jean-Pierre Leguéré en fait état dans son livre sur la corruption sur le marché du livre scolaire (étude commanditée par l'UNESCO) : *Approvisionnement en livres scolaires : vers plus de transparence*, Paris, UNESCO/IIPE, 2003.

[434] JANSSENS, J.-C., et al. *L'édition scolaire dans les pays du Sud. Enjeux et perspectives*, Bordeaux, Agence de la Francophonie (ACCT), 1997.

deux fondateurs, Robert Ageneau a quitté L'Harmattan pour créer les *Editions Karthala* en 1980. L'Harmattan ouvert au-delà de la littérature aux domaines les plus diversifiés de la science, privilégiant le Sud mais sans exclusivisme, a connu un développement fulgurant (avec des tirages pour environ 2000 titres par an !) fondé en grande partie sur un régime de publication à compte d'auteur. Plus sélective et plus rigoureuse, la maison Karthala a limité son domaine d'application aux sciences humaines et à l'histoire littéraire, ne publiant que très rarement des œuvres de fiction. Karthala et L'Harmattan pouvaient prétendre toutes deux au statut d'éditeur africaniste par leur chiffre d'affaires et leur rayon d'activités. Ces deux maisons ont été suivies en France par d'autres établissements généralement plus modestes consacrant l'essentiel de leur exploitation aux productions littéraires du Sud : les *Editions Sépia*, les *Editons du Musée Dapper*, *Le Serpent à plumes* notamment.

Une place à part doit être réservée aux *Editions Silex* créées à Paris, en 1980, par le poète camerounais Paul Dakeyo pour promouvoir d'abord la poésie africaine avant de s'ouvrir aux autres genres littéraires intéressant l'Afrique. Le combat de Silex pour se faire une place aux côtés des deux « géants », L'Harmattan et Karthala a bien sûr été inégal, le surface éditorial se faisant d'année en année plus étroit devant la multiplication des vocations à éditer les livres pour l'Afrique à partir de l'Hexagone. L'aventure de «Silex » s'est néanmoins poursuivie au gré des migrations transcontinentales de son fondateur (Paris-Moroni-Dakar-Paris) et de l'évolution de son enseigne, devenant successivement Les *Editions Nouvelles du Sud* (1986) puis *A3-Silex- Panafrika-Nouvelles du Sud* (2005-2012).

Pendant ce temps, la tradition de « coups littéraires » lancée depuis l'époque de la Négritude et qui consistait pour l'oligarchie de l'édition française – Gallimard, Grasset, le Seuil, Fayard, Albin Michel, Julliard… – à miser sur un auteur du Sud considéré comme une « révélation » a été continuée voire amplifiée. Après Ahmadou Kourouma et Yambo Ouologuem, ce sont les générations successives incarnées par Henri Lopes, Sony Labou Tansi, Tierno Monénembo, Calixthe Beyala, et plus tard Alain Mabanckou, Sami Chak… qui ont bénéficié de cette ouverture. Celle-ci s'est institutionnalisée avec la création des collections destinées à accueillir les auteurs « du Sud » (on ne fait plus référence à la seule Afrique pour ne pas paraître réducteur) : je pense aux *Editions Actes Sud* et sa collection « Littératures du Sud » dirigée par Bernard Magnier ; je pense

surtout à Gallimard et sa collection « Continents noirs » animée par Jean-Noël Schifano.

***Années 2000***

Au tournant du siècle, la situation de l'édition n'a pas notablement changé en Afrique. Il faut cependant remarquer que les éditeurs africains, même désargentés, représentent une force organisée avec laquelle il faut désormais compter. Ainsi Afrilivres qui se présente comme la principale association des éditeurs francophones au Sud du Sahara, et dont le siège est à Cotonou au Bénin, n'aligne pas moins de 30 adhérents publiant les livres scolaires et non scolaires. De fait, le métier attire de plus en plus, la professionnalisation est en marche grâce à des organismes comme le Centre africain de formation à l'édition et à la diffusion (CAFED), programme subsidiaire de l'Organisation internationale de la Francophonie établi à Tunis, qui organise des sessions de formation de courte durée pour des candidats en activité. Il n'est pas rare d'ailleurs qu'un écrivain endosse les habits d'éditeur, à l'exemple de Djibril Tamsir Niane en Guinée, du regretté Moussa Konaté au Mali (*Editions du Figuier*), d'Amidou Lamine Sall (*Editions Feu de brousse*) ou Abdoulaye Fodé Ndione (*Editions Abis*) au Sénégal, de Charles Djungu Simba (*Editions du Pangolin*) ou Bertin Makolo Muswaswa en RDC (*Editions Universitaires africaines*) pour ne citer que ces noms. Et bien sûr, Mukala Kadima-Nzuji – faut-il le situer à Brazzaville ou à Kinshasa ? – avec les *Editions Hémar* que nous allons maintenant présenter rapidement, parce que cette maison est assez représentative de ce qui se fait aujourd'hui à l'initiative des éditeurs de la dernière génération.

*Le paradigme Hémar*

Nous sommes à la fin des années 80. Kadima-Nzuji est professeur à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville. Lui qui a quitté *Présence Africaine* six ans plus tôt, en 1983 plus exactement, prend conscience du rejet massif des manuscrits des auteurs africains par les éditeurs européens. Et il a le sentiment que les raisons évoquées par ces éditeurs pour justifier leur refus sont souvent fantaisistes : *« Nous étions quatre amis, et nous nous sommes demandé s'il ne fallait pas créer une structure destinée à publier tous ces auteurs »*, explique-t-il. Le projet va prendre corps et le premier titre va paraître en 1990. Mais la République du Congo connaît bientôt une période d'instabilité, qui dure de 1993 à 2002, avec un pic dans la violence

consécutive à une atroce guerre civile, entre juin 1997 et décembre 1999. Dans ces conditions, Kadima-Nzuji est obligé de suspendre son projet éditorial qui ne reprendra qu'en 2000.

La réalité qu'a évoquée l'éditeur à l'amorce de son projet, à savoir le traitement désinvolte réservé aux auteurs africains par les maisons d'édition européennes, mérite d'être documentée. En remontant aux débuts de la littérature africaine de langue française, force est de constater que le milieu littéraire européen, éditeurs compris, ont toujours entretenu des relations particulières avec ceux qu'ils considéraient, pour reprendre le mot du critique belge Jean-Marie Jadot[435], comme étant leurs « pupilles». Ce terme désigne l'enfant mineur ou un incapable majeur placé sous tutelle. Appliqué aux écrivains, il fait plus que de suggérer la relation biaisée, paternaliste, qui s'est établie entre partenaires africains et occidentaux à l'occasion du pacte littéraire qui scelle la collaboration de différents prestataires. Kadima-Nzuji n'a fait que relever et dénoncer un aspect de ce « partenariat » qui concerne en fait plusieurs strates du dispositif mis en place par l'institution littéraire hégémonique d'essence européenne à l'adresse de ceux que les Belges Victor P. Bol et Johan Allary[436] appelaient dans les années 60, avec une condescendance sans doute non préméditée, les « littérateurs noirs ».

Dans ce domaine, il convient de délimiter les zones de compétence éditoriale. Tout d'abord relevons les structures se revendiquant comme africaines mais fonctionnant de fait dans la mixité d'une composition touchant aussi bien les hommes que les capitaux : c'est notamment le cas, pour rester dans le registre des maisons publiant la littérature générale, de *Présence Africaine* et de *Nouvelles Editions Africaines*.

Les Editions *Présence Africaine*, souvenons-nous, ont été la première maison afro-européenne à revendiquer implicitement une sorte de légitimité naturelle à publier tous les hommes et toutes les femmes ayant quelque lien avec l'Afrique. C'est le pan-négrisme idéologique et esthétique à l'arrière-plan du discours développé par les fondateurs et leurs épigones. Après *Présence Africaine*, les *Nouvelles Editions Africaines* ont, avec les vicissitudes que l'on

---

435 JADOT, J.M., « L'entrée de nos pupilles négro-africains dans la littérature de langue française », *Bulletin de séance,* Bruxelles, Institut royal colonial belge, n°1, XX, 1949.

436 BOL, V.P. et ALLARY, J., *Littérateurs et poètes noirs*, Leverville - Kikwit : Bibliothèque de l'étoile, 1964.

connaît, repris d'une certaine manière les mêmes postulats, se posant comme maison africaine d'édition (et le fait que le fondateur ait publié tous ses textes au Seuil n'a pas fragilisé ce discours). Les *Editions Hémar* ont donc été créées dans le but de redonner une certaine cohérence à la politique de sélection des manuscrits et il n'y a pas de raison de douter de la sincérité d'intention de leur créateur.

*Hémar : un modèle pour l'Afrique ?*

Reste cependant à examiner les pratiques de cette maison en ce qui concerne deux phénomènes jugés importants dans l'instauration d'une tradition de publication. Il s'agit du régime de droits d'auteur et de la domestication du travail éditorial.

Pour les droits d'auteur, qui constituent une véritable plaie dans l'édition, à considérer la pratique de l'Harmattan notamment, Mukala Kadima-Nzuji décrivait le point de vue des Editions Hémar en ces termes :

> *Les écrivains maison ont trois types de contrats : le contrat à compte d'éditeur (Hémar engage ses propres fonds) ; le contrat de participation pour quelques livres « difficiles » (l'éditeur contribue à hauteur de 50 %) ; le contrat à compte d'auteur. Dans ce dernier cas, l'auteur reçoit 80 % du tirage, qu'il peut revendre lui-même au prix du catalogue ou un peu plus cher. « Quel que soit le type de contrat, nous ne sommes pas en mesure de payer les droits d'auteur faute de marché du livre ».*

Cet aveu ramène évidemment les *Editons Hémar* dans le champ de la pratique éditoriale reprochée depuis des années à l'Harmattan.

Pour ce qui concerne la production de ses livres, l'éditeur affirme les imprimer en Belgique et ceci pour des raisons d'exigence de qualité et de moindre coût :

> *« Il n'y a pas d'imprimeurs aguerris à Brazzaville et à Kinshasa. Un ouvrage imprimé en Belgique nous coûte moins cher, port compris, qu'à Kinshasa et Brazzaville, c'est-à-dire 4 000 euros »*, conclut-il.

Cette explication omet deux précisions importantes. Le tirage pratiqué n'étant pas signalé, on ne peut ergoter sur la rentabilité de l'impression. D'autre part s'il est bien compris que le tirage est une opération économique sans grande plus-value culturelle, que l'on peut par conséquent délocaliser sans grand dommage, il est en revanche important d'être fixé sur le lieu d'exécution du travail de

prépresse. Si ce n'est ni Brazzaville ni Kinshasa, il y a grand risque d'assimiler le travail au commerce de traite dans lequel le donneur d'ordre envoie la matière première pour sa transformation au Nord et recueille par la suite le produit fini en dépôt vente.

Si tel était le cas – nous ne faisons qu'émettre une hypothèse – ce serait l'illustration d'un défaut caractérisé de l'édition qui peine à s'implanter effectivement en Afrique en y rapatriant tout le travail de la chaîne du livre. Des maisons d'édition bâties un peu sur le modèle de Hémar connaissent ces difficultés et tardent ainsi à se faire une place au soleil des années 2000 : Abis au Sénégal, AfricAvenir au Cameroun, Balanzan en Guinée, Cauris livres au Mali, Graines de Pensées au Togo, Ruisseaux d'Afrique au Bénin, Pangolin en Rdc, etc.

Ces maisons, quoique jeunes et souvent désargentées ont cependant à leur actif d'être dynamiques. Elles essaient de s'imposer en refusant de se reposer sur un héritage hétéroclite et passablement dévalué constitué de mobiliers fatigués, de machines hors d'usage, de catalogues poussiéreux et surannés et enfin sur un fonds éditorial vieilli, figé dans l'absence de nouveaux manuscrits et de nouvelles idées. Elles rendent pressantes par leur existence l'obligation de recenser, pour terminer cet exposé centré sur l'évocation historique de l'instauration des traditions éditoriales en Afrique, quelques problèmes relatifs à l'émergence de l'édition africaine.

## Problèmes de l'édition en Afrique

Le parcours historique que nous venons d'effectuer a sans doute déjà permis de mettre le doigt sur les causalités internes et externes qui freinent l'émergence d'un secteur éditorial digne de ce nom en Afrique. Le bilan est pour le moins contrasté. D'un côté il y a lieu de relever le progrès de pénétration des textes africains dans les catalogues des éditeurs du Nord. Mais de l'autre, et en cela l'interpellation de Mukala Kadima-Nzuji reste valable, les auteurs africains n'ont pas la maîtrise de l'initiative quant à la destinée de leurs manuscrits : ils ne comprennent pas – et cela ne date pas d'aujourd'hui - les critères qui déterminent tel choix ou tel rejet, ni les arguments en vertu desquels les comités de lecture décident de l'orientation vers telle ou telle collection. L'exemple le plus souvent cité dans ce domaine est celui de la maison Gallimard qui répartit

« ses » Africains et assimilés entre la collection blanche et la collection « Continents noirs »[437].

En même temps, et en dehors de la problématique de la « fortune » des textes africains au Nord, l'enjeu crucial reste celui de l'édition africaine qui, mises à part quelques émergences crédibles, est dans une situation de stagnation. Ce constat malheureux s'applique, doit-on le préciser, à la RDC, pays d'ancienne tradition éditoriale comme nous l'avons vu, où les éditeurs locaux n'ont aujourd'hui aucune emprise significative sur le marché du livre même s'ils peuvent se prévaloir d'un des meilleurs résultats en termes de tirage.

Revenons rapidement sur les principales raisons de cette stagnation.

1. La première a été pertinemment expliquée par Mukala Kadima-Nzuji dans son livre sur le théâtre congolais déjà mentionné. C'est l'absence d'une *volonté politique* qui inscrirait cette question dans les priorités des programmes gouvernementaux et qui permettrait d'adopter une série de dispositions favorables à l'émergence d'une édition locale. Parmi ces dispositions on peut mentionner :

   - L'application du Protocole de Florence sur la *libre importation d'objets de caractère éducatif, scientifique ou culturel* et surtout l'Accord de Nairobi sur la détaxation des intrants : si cette dernière mesure était appliquée, Kadima-Nzuji n'aurait plus beaucoup d'arguments pour choisir son imprimeur en Belgique…
   - Autre mesure qui dépend de l'Etat : l'inscription de la formation aux métiers du livre dans les programmes d'enseignement : si cette mesure était appliquée, Kadima-Nzuji trouverait sur place, à Brazzaville ou Kinshasa, des personnes formées capables de produire pour Hémar des livres de qualité technique irréprochable rivalisant avec les fameux cousus-collés-cartonnés de fabrication européenne. Et l'on n'oublie pas la qualité des textes garantie par l'apport des spécialistes de contenu.

[437] Où il n'est pas rare qu'un auteur commence par le « purgatoire » des Continents noirs » pour finir sa course dans la très convoitée « collection blanche ».

- Enfin l'Etat peut aussi décider souverainement de promouvoir l'édition locale et d'accompagner cette décision des mesures préférentielles à l'adresse des éditeurs nationaux comme par exemple de leur réserver l'accès au marché scolaire, ou de se porter caution auprès des banques pour obtenir des lignes de crédit en faveur des éditeurs nationaux. Si les *Editions Hémar* avaient accès au très juteux marché captif du livre scolaire, la situation financière de la maison connaîtrait plus qu'une embellie. Du coup les auteurs de littérature générale ne seraient plus obligés de prendre en charge une partie du coût de fabrication de leurs livres ; mieux, ils percevraient régulièrement leurs droits d'auteur ….

2. Parmi les facteurs de blocage qui plombent l'édition africaine, il faut aussi mentionner un environnement international qui ne voit en l'Afrique qu'un pourvoyeur de matières premières, y compris dans les domaines où il est question de biens éducatifs et culturels. Pour dire les choses plus clairement, il est pour le moins aberrant que cinquante ans après l'indépendance, l'édition « utile », celle qui permet d'engranger des millions, soit aux mains des entrepreneurs du Nord. C'est ainsi qu'en 1997, un groupe d'experts invités à faire des propositions pour réussir l'implantation d'une industrie du livre dans les pays du Sud, recommandaient « une mainmise moins pesante et monopolisante de certains éditeurs du Nord vis-à-vis de leurs partenaires du Sud »[438] . Peu de progrès ont été accomplis depuis.

3. Il faut aussi déplorer la tyrannie des standards dits internationaux dans la conception et la fabrication des livres. Beaucoup d'éditeurs africains s'essoufflent dans la course aux critères de qualité très élevés en vigueur dans les pays industrialisés. Or il est acquis que ces critères ne peuvent être retenus dans l'élaboration des produits destinés à des acquéreurs démunis, comme le sont les clients de librairie des pays en développement. C'est ce qu'ont excellemment compris les pays africains anglophones, en l'occurrence.

[438] *L'édition scolaire dans les pays du Sud, Enjeux et perspectives*, Agence de la Francophonie (ACCT), Bordeaux (France) 1997, p.42

4. Enfin, du point de vue des facteurs psychologiques et humains, il existe un obstacle non moins redoutable : c'est le phénomène de dilettante. Il y a en effet de plus en plus des personnes qui s'improvisent éditeur sans aucune formation préalable, arguant de leur seule qualité d'amoureux de livres. Cela donne des sortes de livres échappant à tout système de repérage (ISBN, dépôt légal), bourrées de fautes, avec des défauts de composition, de façonnage… Et le comble c'est que lesdits livres coûtent excessivement chers, parce qu'échappant à tous les paramètres qui permettent de fixer le prix de vente.

**Conclusion**

Depuis *Présence africaine*, symbole de l'édition d'hier, jusqu'aux *Edtions Hémar*, symbole de l'édition d'aujourd'hui, l'Afrique francophone a parcouru un long chemin en nombre d'années. L'ancienneté de la pratique éditoriale en Afrique n'est cependant pas, en regard de problèmes que nous avons soulevés, synonyme de maturité et de réussite. Loin s'en faut. La nouvelle édition rêvée par Mukala Kadima-Nzuji et ses amis à la fin des années 80, une édition qui accueillerait généreusement la créativité africaine, qui serait stimulée par des « politiques culturelles efficaces », qui proposerait des produits adaptés au pouvoir d'achat local, sans pour autant transiger avec la qualité, qui serait appuyé par un réseau de diffuseurs et distributeurs performants, etc., cette édition nouvelle n'est pas encore une réalité aujourd'hui en Afrique.

Je dirais, en complément des vœux de Kadima-Nzuji, que l'édition africaine de demain (il est en effet presque minuit !) devra être une affaire de professionnels africains éprouvant leur savoir-faire sur toute la chaîne du livre. Cette édition sera portée à la faîte de ses ambitions par des politiques nationales fortes, raisonnablement protectionnistes, et baignant dans un environnement juridique et fiscal favorable. Elle n'aura pas pour seul horizon le gain facile d'un marché captif mais on n'imagine pas qu'elle puisse se passer du marché scolaire qui est le plus porteur dans ce domaine d'activités.

Enfin l'essor de l'édition dépend du progrès de l'alphabétisation et de la scolarisation. Elle ne sera implantée solidement que si les sociétés africaines prennent pied solidement dans l'univers de l'écrit

et de l'imprimé. Croire que l'Afrique peut faire l'économie de ce passage et se projeter immédiatement vers les autoroutes de l'information, c'est aussi irresponsable que de recommander à un conducteur sans permis de s'engager sur nos dangereuses nationales à deux voies.

**Bibliographie**


CHATRY-KOMAREK, *Langues africaines : vers une édition scolaire,* Paris, L'Harmattan, 1997 ;

EKAMBO J.-C., *Histoire du Congo RDC dans la presse, des origines à l'indépendance*, Paris, l'Harmattan, 2013 ;

JANSSENS J.-C. et al., *L'édition scolaire dans les pays du Sud. Enjeux et perspectives*, Bordeaux, Agence de la Francophonie, 1997 ;

LEGENDRE B., *Les métiers de l'édition*, Paris, Ed. du Cercle de Librairie, 1996 ;

LEGUERE J.-P., et STERN G., *Manuel pratique d'édition pour l'Afrique francophone*, Paris, AIF, Tunis, CAFED, 2000 ;

LEGUERE J.-P., *Approvisionnement en livres scolaires : vers plus de transparence*, Paris, UNESCO/IIPE, 2003 ;

« Où va le livre en Afrique ? »*, Africultures,* 57 – octobre-décembre 2003 Paris, l'Harmattan ;

SCHUWER P., *L'édition internationale, coéditions et coproductions, nouvelles pratiques et stratégies*, Paris, Editions du Cercle de la Librairie, 1991.

## Présentation des auteurs

**Marie-Rose Abomo-Maurin**

Enseignante à l'Université de Yaoundé 1, affiliée au LLACAN/CNRS, HDR, intervenante à l'UEFS. Ses domaines de recherche : les littératures francophones écrites, les littératures orales et écrites en langues de l'Afrique centrale. Ses publications, entre autres : *Parlons Boulou, une langue bantou du Cameroun*, Paris, l'Harmattan, 2006 ; *Littérature orale : genres, fonction et réécriture* (dir.), Paris, l'Harmattan, 2008 ; *Ayono Ala d'Assomo Ngono Ela, Eban Mvet*, Classiques africains, 2009 ; *Tchicaya U Tam'Si ou l'éternelle quête de l'humanité de l'homme* (dir.), paris, l'Harmattan, 2010 ; L'Afric *de Jacques Fame Ndongo et la rénovation esthétique* (en col.), Paris, l'Harmattan, 2011 ; *L'écriture du politique dans le roman de 1960 à 1990*, Paris, l'Harmattan, 2012 ; *Les pérégrinations des descendants d'Afri Kara*, (traduction), Paris, OIF-l'Harmattan, 2012 (Prix Kadima) ; *La littérature camerounaise depuis la réunification (1961-2011) : mutation, tendance et perspectives* (dir. avec Alice Delphine Tang), Paris, l'Harmattan, 2013 ; *Voix et images de la diversité. Que peut la littérature ?* (dir. avec Maurice Amuri Mpala-Lutebele et Humberto Luiz Lima de Oliveira), Paris, l'Harmattan, 2013. Chevalière de l'Ordre des Palmes académiques, 2012.

**Maurice Amuri Mpala-Lutebele**

Docteur en Langue et Littérature Françaises et Professeur Ordinaire à l'Université de Lubumbashi. Il est auteur de plusieurs articles et ouvrages scientifiques dont : *Parcours interculturels. Etre et devenir* (en col.), Côte-Saint-Luc, Québec-Canada, Editions Peisaj, 2010 ; *Aura d'une écriture. Hommage à Georges Ngal* (dir.), Paris, l'Harmattan, 2011 ; *Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes* (en col.), n° 5 de *Interfrancophonies*, 2012 (http://www.interfrancophonies.org/AMURI 2012.pdf); *Francophonies et gouvernance mondiale : vues d'Afrique* (en col.), Paris, Riveneuve, 2012 ; *Lubumbashi cent ans d'histoire* (dir.), Paris, l'Harmattan, 2013 ; *Aspects écocritiques de l'imaginaire africain* (en col.), Bamenda, Langaa RPCIG, 2013 ; *Voix et images de la diversité. Que peut la littérature ?* (dir. avec Marie-Rose Abomo-Maurin et Humberto Luiz Lima de Oliveira), Paris, l'Harmattan, 2013 ; *La sociocritique : essai d'analyse textuelle. Divergences/Convergences*

*méthodologiques* (en col.), Paris, Editions Publibook, 2013 ; *Les sagas dans les littératures francophones et lusophones au XXè siècle* (en col.), Bruxelles, Peter Lang, 2013 ; *Des symphonies pour la croissance verte. Littérature et dynamiques de l'environnement* (dir.), Paris, l'Harmattan, 2014.

**Emmanuel Banywesize Mukambilwa**

Emmanuel M. Banywesize est Docteur en Sciences sociales de l'Université Paris 5 Descartes (Sorbonne). Il enseigne l'épistémologie à l'Université de Lubumbashi et la sociologie à l'École supérieure de la Gouvernance Economique et Politique (EcoPo). Il est Chercheur associé au Centre Edgar Morin, IIAC-EHESS (en France) et Secrétaire général du Centre d'Etudes Transdisciplinaires Stratégiques (CETRAS). Il a publié des articles et des livres dont : *Le Complexe. Contribution à l'avènement de l'organisaction chez Edgar Morin* (l'Harmattan, 2007) ; *Frontières et gouvernance sécuritaire pour le développement de la République démocratique du Congo* (en coll. Avec Dikanga Kazadi, L'Harmattan, 2013). Il a contribué à de nombreux ouvrages dont : Sergiu Gherghina, Sergiu Mişcoiu et Sorina Soare, *Contemporary Populism: A Controversial Concept and Its Diverse Forms* (Cambridge Scholars Publishing, 2013) (originairement publié en roumain) ; et Marie-Rose Abomo-Maurin, Maurice Amuri Mpala-Lutebele et Humberto Luiz Lima, *Voix et images de la diversité. Que peut la littérature ?* (L'Harmattan, 2013) ; J.-M. Dikanga Kazadi et J.-C. Ekambo, *Les sciences de l'information et de la communication. Les traces ignorées d'un champ de recherche* (L'Harmattan, 2013) ; Maurice Amuri Mpala-Lutebele, *Des symphonies pour la croissance verte. Littérature et dynamiques de l'environnement* (L'Harmattan, 2014).

**Bienvenu Boudimbou**

Journaliste et diplomate de formation, titulaire notamment d'un Doctorat en sciences de l'information et de la communication, Bienvenu BOUDIMBOU est enseignant-chercheur à la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Marien Ngouabi (Brazzaville - Congo). Il est auteur d'une anthologie intitulée *Nouvelles voix de la poésie congolaise* (Brazzaville, Les Editions Hemar, 2012), et de plusieurs articles. Il a également été correspondant local des radios *Africa n°1* et *La Voix de l'Amérique*, puis Directeur de la communication du Festival panafricain de musique (FESPAM).

**Charles Djungu-Simba**

Journaliste et homme des lettres, Charles Djungu-Simba K. enseigne à l'Université catholique du Congo et à l'Université Pédagogique Nationale (Kinshasa). Ses recherches et ses publications cadrent avec l'intérêt qu'il porte pour les littératures francophones et pour l'histoire culturelle de l'Afrique centrale. Il est contributeur au dossier sur l'histoire culturelle de Lubumbashi (*Etudes Littéraires Africaines*, n° 27) et auteur de *Les écrivains du Congo-Kinshasa. Approche d'un champ littéraire africain*.

**Clémentine Madiya Faîk-Nzuji**

Elle est Docteur d'Etat ès Lettres et Sciences humaines (Etudes africaines) de l'Université de Paris III, Sorbonne nouvelle. Depuis 1981, elle enseigne la linguistique, les littératures orales et les cultures africaines à l'Université catholique de Louvain. Ses recherches africanistiques dans les domaines de la linguistique, de l'anthropologie, des arts, des littératures orales, de la symbologie, des tatouages et des scarifications ont déjà fait l'objet de nombreuses publications scientifiques, parmi lesquelles *Symboles graphiques en Afrique noire* (1992), *La Puissance du sacré. L'homme, la nature et l'art en Afrique noire* (1993) et *Arts africains. Signes et symboles* (2000). Son œuvre littéraire composée de nouvelles et de poésies – elle est la première écrivaine poétesse congolaise – a été récompensée de plusieurs prix, au Congo et en Europe. En 2005, elle a publié *Tu le leur diras*, une véritable saga littéraire de devoir de mémoire en Afrique subsaharienne.

**Déogratias Ilunga Yolola**

Licencié et titulaire d'un D.E.A. en Langue et Littérature Françaises à l'Université de Lubumbashi, Déogratias Ilunga Yolola Talwa prépare sa thèse de Doctorat à la même Université sur l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma sous la direction du Professeur Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta. Il est auteur de plusieurs articles sur l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma, la littérature congolaise de langue française et sur la pratique du français en République Démocratique du Congo.

**Mukala Kadima-Nzuji**

Mukala Kadima-Nzuji est né à Mobaye, en République démocratique du Congo. Depuis 1983, il vit à Brazzaville où il est professeur de littératures africaines et de théorie littéraire à

l'université Marien Ngouabi, après avoir exercé près de dix ans les fonctions de directeur littéraire aux Editions Présence Africaine, à Paris. Il est docteur en philosophie et lettres de l'université de Liège (Belgique) et titulaire du diplôme d'Habilitation à diriger des recherches de l'université de Paris IV Sorbonne (France). Il a publié plusieurs ouvrages, notamment un roman, *La Chorale des mouches* (Paris, Présence Africaine, 2003), des poésies, *Redire les mots anciens* (Paris, Saint-Germain des Prés, 1977), et des essais, *La littérature zaïroise de langue française 1945-1965* (Paris, ACCT/Karthala, 1984). Son dernier essai est paru en 2012, à Paris, aux Editions l'Harmattan, sous le titre *Théâtre et destin national au Congo-Kinshasa 1965-1990.* En plus de ses fonctions de professeur, il dirige les Editions Hemar à Brazzaville et le Centre d'Etudes et de Diffusion de la Littérature Congolaise (CEDILIC) à Kinshasa.

**Emmanuel K. Kayembe**

Emmanuel K. Kayembe est titulaire d'un PhD en Langue et Littérature Françaises de l'Université de Cape Town. Ancien enseignant aux Universités de Lubumbashi et de Cape Town, il a été *Research Fellow* à la Fondation Carnegie (New York), avant d'être promu au rang de *Lecturer in French* à l'Université du Botswana, à Gaborone. Il a publié plus d'une dizaine d'articles dans des revues accréditées et participé à de nombreuses conférences internationales. Parmi ses publications les plus récentes figure un ouvrage sur la littérature francophone (*L'Œuvre de Pius Ngandu Nkashama dans le champ littéraire africain. Entre soumission et insurrection*). Il travaille actuellement à un livre subventionné par l'ACLS (Carnegie Corporation) et qui porte sur la question des langues d'écriture dans le champ littéraire africain.

**Bestine Kazadi Ditabala**

Bestine Kazadi Ditabala est détentrice de deux diplômes : un Graduat en Sciences Sociales et une Licence en Droit privé et judiciaire. Avocate au Barreau de Kinshasa, Poète-Nouvelliste, elle est Présidente de la Société Civile Féminine Congolaises, Socifec Asbl en sigle. Elle est Mère d'une petite fille Shankisha, qu'elle désigne comme « son amour au superlatif ». L'objectif majeur de sa vie est fondé sur l'émergence d'un Leadership féminin sous des valeurs morales chrétiennes dont la Paix, l'Amour, la Solidarité, la Protection de la terre, l'Identité nationale qui s'inscrivent dans la promotion d'une nouvelle culture citoyenne congolaise. Dès son jeune âge, une

passion constante s'installe dans son quotidien : l'écriture comme moyen d'expression, son meilleur atout pour communiquer et durer. Auteur d'un *Hymne international des femmes pour la Paix*, chant lyrique qui est un dénominateur commun, un trait d'union entre toutes les femmes pour œuvrer dans la construction de la Paix, seul vecteur de développement et de croissance, elle a aussi publié *Congo, mots pour maux*, poésie, Paris, l'Harmattan, 2006 ; « Parcours d'une vie » dans *Nouvelles de Kinshasa*, Paris, Editions Sépia, 2008 ; *Infi(r)niment Femme*, poésie, Bruxelles, Éditions Le Cri, 2009 ; « La cause des femmes au féminin : La lutte des femmes libèriennes » dans *Femmes de tête, Femmes d'honneur, combats des femmes, d'Afrique et d'ailleurs*, essai, Paris, l'Harmattan, 2010 ; *Inconnu Il*, poésie, Paris, l'Harmattan, 2015.

**Boniface Kizobo O'Bweng-Okwess**

Docteur en Histoire de l'Université d'Athènes en Grèce, il est Professeur Ordinaire à l'Université de Lubumbashi où il enseigne *L'histoire culturelle, L'histoire des civilisations du monde contemporain, L'histoire de l'environnement,* etc. Son domaine de recherche : l'étude des relations interculturelles, des représentations, des sensibilités et des comportements entre l'Afrique subsaharienne et le monde occidental, oriental et arabo-musulman ayant pour fondement thématique : Histoire et imaginaire. Rédacteur en chef de la revue *Likundoli*, série « Histoire et Devenir », chercheur au Centre de Recherche Documentaire sur l'Afrique Centrale (CERDAC) à l'Université de Lubumbashi, il est également responsable du projet « Mémorial du Congo », Interface Université de Lubumbashi – Société ; membre du comité scientifique de la revue *Ekklesiastikos Pharos* et ResearchFellow à l'Université de Johannesburg (RSA) ; Consultant sur les questions d'ordre ethnique, des associations socioculturelles, des conflits interculturels et d'insertion culturelle auprès des services officiels et de la société civile en RDCongo. Auteur de plusieurs publications scientifiques dont : « Le paléo-environnement de la ville de Lubumbashi : une relecture de *deux ans au Katanga, notes et impressions* de Marc de Montpellier d'Annevoie », in AMURI MPALA-LUTEBELE, M. (dir.), Paris, l'Harmattan, 2014 ; « La communauté hellénique et son apport au développement de la ville de Lubumbashi, de 1880 à nos jours », in AMURI MPALA-LUTEBELE, M. (dir.), *Lubumbashi cent ans d'histoire*, Paris, l'Harmattan, 2013 ; « Le Daskalos de l'Humain », in MUZANKOM, C. et SIEME LASOUL, J.-P. (dir.), *Un pasteur au service de*

*la promotion humaine Mgr Eugène Biletsi Onim, Premier Evêque autoctone d'Idiofa*, Rome, Pontifica Academia Mariana Internationalis, Vatican, 2012.

**André T. Lukusa Menda**

Né à Bakwanga, le 21 mai 1943, Il est Docteur ès lettres de l'Université de Besançon (France) et Professeur Ordinaire à l'Université Pédagogique Nationale, à Kinshasa. Il y est Titulaire de la Chaire des Techniques d'expression et Coordonnateur de l'Antenne de Kinshasa de la Chaire-Unesco des Sciences de l'Education pour l'Afrique centrale. Il enseigne, dans son Université, *L'analyse de textes et séminaire de lecture ; Les méthodes modernes d'analyse littéraire ; la grammaire du français contemporain ; Un séminaire sur la littérature congolaise ; Un séminaire de sémiotique générale*. Parmi ses publications : *Lecture sémiotique du récit. Essai de méthode*, Kinshasa, Calmec, 2007 ; *Questions de littérature congolaise*, Kinshasa, CEDESURK, 2008 ; *Dis-le-moi en français. Initiation littéraire 3è secondaire* (en collaboration), Kinshasa, New Scolot, 2010 ; *La Francophonie. Nébuleuse lumineuse et cour des grands*, Kinshasa, Calmec, 2011.

**André Lye M. Yoka**

Professeur Emérite à l'enseignement supérieur et universitaire en République démocratique du Congo, André Lye M. Yoka est Directeur général de l'Institut National des Arts à Kinshasa. Il est écrivain nouvelliste.

**Bertin Makolo Muswaswa**

Né à Lubumbashi le 14 septembre 1951, Bertin MAKOLO MUSWASWA a fait ses études universitaires à l'Université Nationale du Zaïre(UNAZA), Campus universitaire de Lubumbashi. Il est Licencié en Langue et Littérature Françaises, option : littérature, et agrégé de l'enseignement moyen du degré supérieur (1975). Détenteur d'un Doctorat en Lettres, option : études africaines et antillaises de l'Université Michel de Montaigne. Bertin Makolo Muswaswa enseigne à la Faculté des Lettres et sciences humaines de l'Université de Kinshasa où, en plus, il a exercé les fonctions de Secrétaire Général Académique et de Recteur intérimaire (200-2005). Poète, dramaturge et critique littéraire, B. Makolo Muswaswa totalise à son actif 5 recueils de poèmes dont 2 en ciluba, 3 pièces de théâtre et de nombreuses études sur la littérature africaine, parmi

lesquelles on peut noter : *L'Univers romanesque d'Henri Lopez : structure, esthétique et idéologie* (1989), *L'œuvre dramatique de Guillaume Oyono Mbia : structure, échos des mentalités et idéologie* (2003), *La poésie congolaise d'expression française* (2003). Depuis 2003, il dirige l'Association Nationale des Editeurs du livre (ANEDIL).

**Jean-Claude Makomo Makita**

Jean-Claude MAKOMO MAKITA est Docteur en Lettres et diplômé en didactique du français. Il enseigne la langue française, les littératures francophones, française et générale à l'ISP-BUKAVU, à l'Université Officielle de Bukavu, à l'ISP-GOMA et dans d'autres établissements universitaires de la région des Grands Lacs. Ancien Directeur du CERUKI (Centre de Recherches Universitaires du Kivu), Jean-Claude MAKOMO est aussi chercheur et critique littéraire, auteur de plusieurs dizaines d'études sur la littérature et la didactique du français. En outre, il est écrivain et le Point Focal en R.D.Congo de l'organisation suisse Sembura Ferment Littéraire pour la promotion de la littérature dans les Grands Lacs. Il est également membre de l'Agence Universitaire de la Francophonie, antenne de l'Afrique de Grands Lacs et de l'Est. Enfin, il a participé à des nombreux colloques internationaux sur la littérature et la didactique du français au Canada, en France, en Belgique, en Espagne, en R.D.C et dans plusieurs pays africains.

**Philippe Masegabio Nzanzu**

Né à Bosu-Manzi (RDCongo), le 14 juillet1944, il est Licencié en philosophie et lettres, groupe philologie romane de l'Université Lovanium (Kinshasa). Il débute sa carrière comme chercheur à l'Office National de la Recherche et Développement (ONRD) où il fonde et dirige *Dombi,* un bimestriel congolais de création et de critique dans le domaine des lettres et des arts. Happé par la vie politique, il assume plusieurs mandats publics (vice-ministre, ministre, député national, sénateur). Revenu à l'enseignement, il passe un DEA en lettres et civilisation françaises, avant de soutenir une thèse de doctorat sur *Le rire et ses fonctions dans l'œuvre poétique de Tchicaya U Tam'Si* à l'Université de Kinshasa. Co-fondateur et premier président de l'Union des Ecrivains congolais, Lauréat de plusieurs prix littéraires, Médailles de mérite dans le domaine des lettres et des sciences, Vice-président de l'Association des Ecrivains du Fleuve Congo, il est aujourd'hui Professeur Associé à

l'Université de Kinshasa. Parmi ses publications : *Somme Première* (Lettres congolaises, 1968), *Anthologie de la poésie zaïroise de langue française* (Horst Erdmann Verlag, Tübingen, 1976), *La Cendre Demeure* (Ed. Lokole, 1983), *Fais-moi passer le lac des caïmans, Dombi-Diffusion.* 2006, *Le jour de l'Eternel,* (L'Harmattan, 2009), *A quoi je ressemble. Palimpseste pour plusieurs plumes* (à paraître).

**Emmanuel Mateso Locha**

Né à Blukwa en Ituri (RDC), Emmanuel Locha Mateso est poète et essayiste. Après des études de Philologie romane et de Sociologie sanctionnées par des diplômes de licence (maîtrise) à l'Université de Lubumbashi puis un doctorat de Philosophie et Lettres à l'Université catholique de Louvain (Belgique), il a mené en France une carrière d'enseignant (Universités Paris X Nanterre et Paris XIII Villetaneuse) d'éditeur et de fonctionnaire international. Il vit actuellement à Kinshasa où il enseigne à l'Institut Facultaire des Sciences de l'Information et de la Communication (IFASIC).

**Jean-Baudouin Mokoha Monga-Adogo**

Il est né le 31 décembre 1955 à la Mission catholique d'Ekama dans le Diocèse de Lolo. Originaire du village Yamolela dans le secteur d'Itimbiri, Territoire de Bumba en RDCongo. Il est Docteur en Lettres et Professeur Associé à la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Kinshasa. Journaliste, écrivain, il compte plusieurs publications scientifiques : co-auteur du livre *A nous l'école* distribué par le Royaume de Belgique aux écoles de la RDCongo. Il fut Député national au cours de la législature 2006-2011.

**Alphonse Mbuyamba Kankolongo**

Il est Docteur en Langue et Littérature Françaises de l'Université de Lubumbashi. Professeur Ordinaire à l'Université de Kinshasa, il y enseigne *les littératures africaines francophones*. Directeur du Centre d'Etudes et de Diffusion de la Littérature Congolaise (CEDILIC), il est membre de plusieurs sociétés savantes. Avec ses nombreux ouvrages et articles scientifiques et de vulgarisation sur la littérature congolaise de langue française, il est considéré aujourd'hui comme l'un des spécialistes de cette littérature. Parmi ses ouvrages : *Guide de littérature congolaise de langue française 1974-1992*, Kinshasa, Editions Universitaires Africaines, 1993 ; *profils d'auteurs congolais*, Ontario (Canada), Editions Glopro, 2004 ; *de l'aube au crépuscule*

(anthologie, en collaboration), Kinshasa, Afrique éditions et CEDILIC, 2007 ; *Littérature congolaise de langue française, de 1966 à nos jours*, Kinshasa, les Editions de la Pensée pensante, 2011 ; *Pour un nouvel ordre africain de la connaissance. Hommage à V.Y. Mudimbe* (dir.), Paris, Ed. Paari, 2011.

**Dieudonné Moukouamou Mouendo**

Dieudonné Moukouamou Mouendo est né le 9 janvier 1976 à Madingou, en République du Congo. Il est chargé de cours à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville, au Département de Littératures et Civilisations Africaines. Il est auteur de quelques poèmes dans *Nouvelles voix congolaises,* une anthologie de poésie publiée par Bienvenu Boudimbou, en 2012, aux Editions HEMAR (p. 137-143). Il est aussi auteur de plusieurs articles scientifiques dont, entre autres : « Chanson congolaise d'après guerre : perversion ou diatribe juvénile contre la société ? », (*Revue Enjeux*, n°43, Yaoundé, 2010) ; « Migration et identité transnationale en République du Congo : cas du quartier Poto-Poto à Brazzaville » (13e Assemblée générale du CODESRIA, http://www.general.assembly.codesria.org) ; « Création de mots et glissements de sens dans le français parlé des étudiants Congolais » (*Cahiers du CRLF*, n°3, Editions Universitaires Européennes, 2012) ; « Le Serpent dans l'imaginaire poétique de Jean-Baptiste Tati Loutard » (*Cahiers du CRLF*, n°4, Editions Universitaires Européennes, 2013).

**Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta**

Il est Docteur ès Lettres de l'Université Paris VIII-Saint Denis (France) et Diplômé d'Etudes Supérieures de Journalisme de l'Institut des Hautes Etudes Sociales de Saint Germain-des-Prés (Paris). Poète, romancier, dramaturge, critique littéraire, opérateur politique, il est professeur Ordinaire à l'Université de Lubumbashi où il enseigne *La littérature française du XVIII et XIX è siècles, La littérature congolaise de langue française (de forme romanesque et dramatique), les questions spéciales de littérature africaine, Les questions spéciales de littérature congolaise*. Il est l'initiateur de l'intégration des Lettres et Civilisation congolaises dans les programmes des cours officiels de l'Enseignement Supérieur et Universitaire en RDCongo. Avec deux de ses collègues, Jacques Keba Tau et Maurice Amuri Mpala-Lutebele, il a créé le Centre d'Etudes Littéraires et de Traitement de Manuscrits (CELTRAM). Parmi ses publications : *Paul Lomami Tchibamba : l'idéologie de la différence*,

Lubumbashi, Celtram, 1999 ; *Le théâtre populaire congolais au XXè siècle*, Lubumbashi, Celtram, 2002 ; *De la marginalisation à la nationalisation : un parcours authentique. Dictionnaire de littérature congolaise de langue française*, Lubumbashi, Celtram, 2009.

**Mumbal'Ikie Namupot Mass**

Mumbal' Ikie Namupot Mas est né à Mbeni le 30 Janvier 1953 dans la Province de Bandundu en RD Congo. Il a fait les humanités littéraires au collège jésuite Saint Ignace de Kiniati de 1968-1972 ; la Licence en français linguistique africaine à l'ISP- Kananga de 1979-1981. Il a soutenu une thèse de doctorat intitulée : *Le texte théâtral congolais contemporain en langue française : contenus idéologiques* en cotutelle avec la Faculté des lettres de l'Université de Kinshasa et celle de l'Université Paul Verlaine Metz en France en 2010. Maire honoraire de la ville de Kikwit (1997-2002), Professeur Associé à l'I.S.P-Kikwit, il est visiteur à l'IFAK-Kikwit, à l'I.S.P-Bulungu et Bandundu. Auteur de la pièce de théâtre *L'Illusion* et de plusieurs articles scientifiques, il a participé aux colloques internationaux ci-après : « Congo dans la littérature », Hasselt, Belgique, Août 2008 ; « Les enjeux de la Francophonie », Mars, 2012, Université de Kinshasa, R. D. Congo ; « Les Etudes africaines », Septembre 2012, Université de Leeds, Angleterre ; « Hommage à Mukala Kadima-Nzuji », Janvier 2014, Université de Lubumbashi, R. D. Congo ; « Le geste dramaturgique : le 40ème anniversaire de *Ton combat, femme noire* de Katende Katsh M'bika », Kinshasa / CEDPT, Novembre 2014.

**Antoine Mwamaye Nkulu**

Licencié en Lettres et Civilisation Congolaises à l'Université de Lubumbashi, Antoine Mwamaye Nkulu est Doctorant à la même Université et auteur de quelques articles sur la littérature congolaise. Ses recherches actuelles portent sur la création et la créativité dans la musique congolaise.

**Edouard Nawej Mukung**

Docteur en Langue et Littérature Françaises de l'Université de Lubumbashi, il est Professeur Associé dans la même Université. Sa thèse de doctorat : *Approche psychanalytique de l'oeuvre romanesque de Sony Labou Tansi*. Il est Directeur général de l'Institut Supérieur des Techniques Médicales de Kolwezi (RDCongo).

**Pius Ngandu Nkashama**

Pius Ngandu Nkashama, né à Mbujimayi. Après un doctorat de troisième cycle sur la Poésie africaine (Strasbourg, 1975), il est nommé Professeur au Campus de Lubumbashi, et il a dirigé le *"Centre d'études des littératures africaines"* (1975-1978). Il soutient un Doctorat d'État ès Lettres et Sciences Humaines en sémantique de la métaphore (Strasbourg, 1981). Il a enseigné aux Universités de Annaba et de Constantine en Algérie (1982-1990), ensuite à l'Université de Limoges (1991-1997), puis il a été titulaire à l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle (1998-2006, date de son départ à la retraite). Il est actuellement Distinguished Professor et Directeur du *« Center for French and Francophone Studies »* à Louisiana State University (Baton Rouge, U.S.A.). Romancier *(En suivant le sentier sous les palmiers,* 2009), nouvelliste, poète, dramaturge, il a publié une dizaine de romans, des pièces de théâtre et de nombreux ouvrages critiques dont un *Dictionnaire critique des œuvres africaines en langue française* (New Orleans, University Press of the South, 2002). Il a écrit également des romans en ciluba, sa langue maternelle (dont *Mulongeshi wanyi, Bidi ntwilu bidi mpelelu* et *Mwana wa Mulongeshi wanyi)*. En 2010, les "University Press of the South" (New Orleans) éditent son roman en anglais *Constellations Abroad.* En 2004 le Prix Fonlon-Nichols lui est attribué ainsi que le *"Prix Tabalyi"* et un *"Award for his contribution to African Literature in African Languages" (*Research Centre for African Languages & Literatures, Ghent University, 2007).

**Nyunda ya Rubango**

Romaniste et linguiste de formation, Nyunda ya RUBANGO a presté à la Faculté des Lettres de Lubumbashi (1976-1993). Il enseigne aujourd'hui la littérature mondiale et les «études noires» aux Universités Creighton et de l'État du Nebraska à Omaha (USA). Ses publications majeures comprennent les ouvrages suivants: *Principales tendances du discours politique zaïrois (1960-1965)* (1980), *Francophonie littéraire africaine en procès. Le destin unique de Sony Labou Tansi* (1999, en coédition), *Les Pratiques discursives du Congo Belge au Congo-Kinshasa. Une interprétation socio-linguistique* (2001) et *Littérature francophone, Université et Société. Hommage à Victor Bol* (2005, en coédition).

**Paul Nzete**

Docteur ès lettres et sciences humaines avec une thèse de linguistique sur la langue du chanteur congolais Luambo Makiadi,

alias Franco, Paul Nzete est Doyen honoraire de la Faculté des lettres et des sciences humaines de l'Université Marien Ngouabi (Brazzaville). Auteur de plusieurs articles et ouvrages, dont *Les langues africaines dans l'œuvre romanesque de Henri Lopes* (l'Harmattan, 2008), il anime des séminaires de linguistique et de méthodologie de recherche à la Formation doctorale Espaces linguistique, littéraire et culturel (ELLIC) de l'Université Marien Ngouabi. Il a également été Directeur scientifique du Festival Panafricain de Musique à Brazzaville.

**Fabrice Sprimont**

Travaillant sur le continent africain depuis 1995 pour la Fédération Wallonie-Bruxelles, il est resté romaniste dans l'âme s'intéressant toujours à la littérature produite dans les pays qu'il a habité. De ses débuts à l'Université de Ouagadougou (à la F.L.A.S.H.S.) à ses amitiés à l'Université de Lubumbashi, il a pu être un des artisans du Congrès des Ecrivains francophones de septembre 2012, tenu à Lubumbashi, en marge du XIVe Sommet de la Francophonie. C'est à cette occasion qu'il a rencontré le Professeur Mukala Kadima-Nzuji et qu'il a pu apprécier sa façon d'interroger la francophonité. Wallon et cosmopolite, son engagement pour la promotion des Lettres en langue française est aussi une façon de s'engager dans la lutte contre les processus de domination de la périphérie par le centre. Il travaille actuellement sur les formes discursives de l'imaginaire post-colonial, singulièrement dans le roman congolais.

**Gabriel Sumaili Ngaye-Lussa**

Le Professeur Gabriel SUMAILI NGAYE-LUSSA est : *Docteur* en linguistique française ; *Ecrivain* (poète, nouvelliste, romancier, essayiste) ; *Chef du Département* des Lettres et Civilisation françaises à la Faculté des Lettres & Sciences Humaines de l'Université de Kinshasa ; *Secrétaire général* de PEN RDCongo. Il est aussi auteur de nombreuses œuvres littéraires et scientifiques, dont : poésie : *Aux flancs de l'Equateur,* Editions Belles-Lettres, Kinshasa, 1966 ; *Testament*, Editions du Mont-Noir, Kinshasa, 1971 ; *Systole et diastole*, Editions Balise, Kinshasa, 1981. Roman : *Le cerf-volant* (à paraître) Essais : *Lexique parlementaire et législatif en usage sous la deuxième législature,* PUZ/CELTA, Kinshasa/Lubumbashi, 1974 ; *Documents pour une étude des particularités lexico-sémantiques du français : la littérature coloniale belge*, Lubumbashi, CELTA, 1974 ; *Hommage à Grand Kallé* (en coll.), Editions Lokolé, Kinshasa, 1985 ;

*Afia na maendeleo ya vijana* (en coll.), Dakar, OIF, 2013 ; *Ces enfants en situation difficile,*Editions Balise, Kinshasa (sous presse) ; *Langue française et créativité lexic ale en RDCongo* (à paraître).

**Antoine Tshitungu Kongolo**

Ancien chercheur aux Archives et Musée de la Littérature (Bruxelles), enseignant-chercheur, ses recherches et ses publications s'inscrivent dans les domaines de lettres modernes, de littératures comparées, de littératures francophones et des études coloniales et postcoloniales. Il a co-édité le volume des œuvres complètes d'Aimé Césaire, paru au CNRS sous la direction du professeur James Arnold. Antoine Tshitungu Kongolo est Professeur Associé à l'Université de Lubumbashi. Lauréat de plusieurs prix littéraires, il s'est vu attribué *l'African Awards 2012* pour sa contribution au film *Paul Panda Farnana, un Congolais qui dérange*. Il a animé des ateliers d'écriture à Bruxelles (à la Maison du livre), à Conakry et à Kinshasa, entre autres. Commissaire de plusieurs expositions et notamment : *Congo Strip* (sur la BD congolaise) et *Visages de Paul Panda Farnana*. En 2012, la RTBF a diffusé le documentaire radio *Les statues parlent*, co-réalisé avec Michel Bernard.

## Table des matières

**Introduction**
Gaia, ma Terre natale la République démocratique du Congo
**Maurice Amuri Mpala-Lutebele** **9**

**Première partie :**
**Au commencement du verbe.**
**Mukala Kadima-Nzuji au cœur des sensibilités**

Message adressé à mon frère Mukala Kadima-Nzuji
**Clémentine Madiya Nzuji** **21**

Préludes à toutes les terres : *Tuutu Dieudo…* Pour célébrer Mukala Kadima-Nzuji
**Pius Ngandu Nkashama** **25**

Mukala Kadima-Nzuji, tel que je le connais
**Paul Nzete** **39**

Mukala Kadima-Nzuji : la conscience de l'identité littéraire congolaise
**Huit Mulongo Kalonda-ba-Mpeta** **43**

Regard d'une poétesse
**Bestine Kazadi Ditabala** **47**

**Conférence inaugurale**
**Mukala Kadima-Nzuji et le combat pour l'identité des lettres congolaises**
Mon parcours, mes interrogations
**Mukala Kadima-Nzuji** **55**

**Deuxième partie :**
**Mukala Kadima-Nzuji, poète de la terre natale**

Quête de soi et quête d'une terre ou le combat permanent contre courants d'arrachement et ressacs
**Marie-Rose Abomo-Maurin** **65**
Mukala Kadima-Nzuji, poète de la terre natale. Une lecture de *Préludes à la terre*
**Mumbal'Ikie Namupot Mass** **89**

Du visage de nuit au visage du jour. Lecture de l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji
**Bertin Makolo Muswaswa** **105**

L'élément liquide dans l'œuvre poétique de Mukala Kadima-Nzuji
**Dieudonné Moukouamou Mouendo** **115**

Poésie et écologie. Le rapport à la terre dans *Préludes à la terre* de Mukala Kadima-Nzuji
**Emmanuel K. Kayembe** **127**

**Troisième partie :**
**Mukala Kadima-Nzuji, romancier de son temps**

*La Chorale des mouches* ou la stratégie de reconversion littéraire
**Charles Djungu-Simba K.** **143**

Mukala Kadima-Nzuji à l'école de Genette et d'Aragon. Une lecture de *La Chorale des mouches*
**Nyunda ya Rubango** **149**

Projet de lecture d'une écriture oblique : *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji
**Philippe Masegabio Nzanzu** **175**

Mukala Kadima-Nzuji et Ahmadou Kourouma : une même façon de réécrire le symbolisme animal
**Déogratias Ilunga Yolola et Antoine Mwamaye Nkulu** **191**

La socialité dans *La Chorale des mouches* de Mukala Kadima-Nzuji
**Alphonse Mbuyamba Kankolongo** **199**

L'odeur de Clio dans l'œuvre littéraire de Mukala Kadima-Nzuji : Scholie et Eloge
**Boniface Kizobo O'Bweng-Okwess** **209**

**Quatrième partie :**
**Mukala Kadima-Nzuji et la littérature critique francophone**

Mukala Kadima-Nzuji, historien de la littérature congolaise
**Edouard Nawej Mukung** **219**

Mukala Kadima-Nzuji, critique littéraire ou la quête permanente du Congo
**André T. Lukusa Menda** **233**

Mukala Kadima-Nzuji et les armes miraculeuses de la critique
**Antoine Tshitungu Kongolo** **245**

Mukala Kadima-Nzuji au centre de la politique sur l'élitisme et le populisme en littérature congolaise d'expression française : procès de la littérarité et plaidoyer pour les lettres congolaises
**Jean-Baudouin Mokoha Monga-Adogo** **265**

Posture post-coloniale de Mukala Kadima-Nzuji
**Fabrice Sprimont** **275**

Mukala Kadima-Nzuji : écrivains africains francophones à l'école de la musique pour se créer un lectorat endogène
**Jean-Claude Makomo Makita** **285**

Kotombola lokumu ya ba-ndinga ya mboka
**André Lye M. Yoka** **297**

L'art de la préface chez Mukala Kadima-Nzuji : essai d'analyse d'un acte de communication
**Bienvenu Boudimbou** **301**

V.Y. Mudimbe et la construction d'une pensée complexe. Une étude au départ de *L'Afrique au miroir des littératures…* de Mukala Kadima-Nzuji et Sélom Komlan Gbanou
**Emmanuel Banywesize Mukambilwa** **317**

**Cinquième partie :**
**Mukala Kadima-Nzuji et la question de l'édition en Afrique**

Notre vocation commune : des *Editions Belles-Lettres* au *Mont-Noir*, du Prix Ngonso au Prix Senghor. Un chassé-croisé de maisons d'éditions et de Prix littéraires
**Gabriel Sumaili Ngaye-Luss** **337**

De *Présence Africaine* à *hemar Editions* : la résistible émergence de l'édition africaine
**Emmanuel Mateso Locha** **353**

**Présentation des auteurs** **373**

# République démocratique du Congo aux éditions L'Harmattan

## *Dernières parutions*

**LA SORCELLERIE CHEZ LES DING DE LA RDC**
*Nkumisongo Vavi Fabiyo François-Xavier*
La sorcellerie constitue une force surhumaine, une croyance et une pratique ambiguë, notamment chez les Ding de RDC. L'accent a été mis sur le rôle, le pouvoir et la position du sorcier ainsi que sur les voies d'accès et celle de sa transmission. D'autres phénomènes sont analysés tels que l'incarnation, la réincarnation, l'antisorcellerie, la science et la recherche scientifique. Sans oublier le génie créatif ou inventif propres à chaque peuple. Également liée à la religion, elle est à ce titre l'opium du peuple Ding. Elle bloque par l'envoûtement, il faut chercher à la débloquer par des mécanismes d'antisorcellerie.
*(Coll. Géopolitique mondiale, 12.00 euros, 106 p.)*
*ISBN : 978-2-343-04505-4, ISBN EBOOK : 978-2-336-37078-1*

**CONVICTIONS ET ESPÉRANCES POUR LA RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO**
**Verbatim (2008-2014)**
*Mukalay Nsungu Banza - Préface de Manda Tchebwa*
Ce livre restitue la vision de l'homme politique pour son pays au travers des «écrits et des dits». Le lecteur découvre les idées-forces du politique qui accompagne le développement d'un secteur socioculturel de la RD Congo. Banza Mukalay Nsungu a été élu quatre fois député de Lubumbashi et ministre dans plusieurs gouvernements. Il est depuis 2012 ministre de la Culture et des Arts de la RD Congo.
*(Coll. Comptes Rendus, 21.00 euros, 210 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05743-9, ISBN EBOOK : 978-2-336-37101-6*

**MA VÉRITÉ SUR LE MARÉCHAL MOBUTU ET SUR LA TRANSITION DÉMOCRATIQUE AU ZAÏRE (1990-1997)**
*Mukalay Nsungu Banza - Préface de Camille Sesep N'sial*
La «transition démocratique» en République démocratique du Congo aura été l'une des plus troubles, complexes et longues de tout le continent africain (1990-2006). Acteur et témoin privilégié de l'histoire politique de ces dernières décennies, l'auteur pose un regard critique sur ces années de tumulte, en interpellant la responsabilité de l'acteur politique congolais. En évoquant ses rapports privilégiés avec le maréchal Mobutu, qui lui confiera la direction de son parti, l'auteur pose aussi son jugement global sur le déroulement de la transition.
*(Coll. Comptes Rendus, 16.50 euros, 162 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05741-5, ISBN EBOOK : 978-2-336-37097-2*

**LES MOTS RÉCURRENTS DE LA TRANSITION POLITIQUE AU ZAÏRE (1990-1997)**
*Mukalay Nsungu Banza*
Rompant avec la tradition qui confine l'étude du vocabulaire et du discours politique dans les sphères des chercheurs spécialisés, l'auteur s'intéresse ici aux mots récurrents de la période politique de la Transition (1990-1997) au Zaïre (actuelle RDC). Une période politique qui va du discours historique de la démocratisation, prononcé par le président Mobutu le 24 avril 1990, à

l'avènement du président Laurent-Désiré Kabila, le 17 mai 1997. L'ouvrage constitue également une contribution à l'étude du français d'Afrique subsaharienne et spécialement de la RDC.
*(Coll. Comptes Rendus, 9.00 euros, 56 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05742-2, ISBN EBOOK : 978-2-336-37092-7*

**L'U.D.P.S. DANS L'ŒIL DU CYCLONE**
**La violence politique au Zaïre sous Mobutu (octobre 1985)**
*Mutamba Makombo Jean-Marie*
Cet ouvrage relate la traque et la répression d'un mouvement d'opposition clandestin au Zaïre (R.D. Congo) sous la Deuxième République : l'Union pour la Démocratie et le Progrès Social (UDPS). L'auteur s'appuie sur les rapports d'information établis en octobre 1985 par le Corps des Activistes pour la Défense de la Révolution (CADER), qui témoignent des tribulations du petit peuple qui a souffert pour le triomphe du multipartisme et de la démocratie. Ils révèlent aussi les luttes d'influences, la lutte d'intérêts et de clans au sein du Parti unique.
*(12.00 euros, 104 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05729-3, ISBN EBOOK : 978-2-336-37252-5*

**VALORISER L'EXPÉRIENCE DANS L'ENSEIGNEMENT ADMINISTRATIF**
**Manuel de psychologie et des sciences de l'éducation en République du Congo**
*Tabezi Pene-Magu Bernard-Gustave*
La notion d'expérience est devenue une référence majeure, aussi bien en éducation que dans tous les métiers où des personnes agissent sur l'activité d'autres personnes (orientation, conseil, management, soins). Elle est de plus en plus valorisée au sein de l'enseignement scolaire comme le montre la promotion des pratiques pédagogiques prônant le recours à l'expérience et à l'expérimentation comme source des apprentissages...
*(Coll. Études africaines, 19.00 euros, 192 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05376-9, ISBN EBOOK : 978-2-336-37157-3*

**DES ÉCOLES PRIMAIRES «EFFICACES»**
**Étude de leurs déterminants à Kisangani**
*Kamba Eyanganunga Albert*
Dans un environnement scolaire marqué par de forts taux de déperdition et des faibles niveaux d'acquis par les élèves, certaines écoles sortent du lot. Ces écoles primaires efficaces fonctionnent dans un climat scolaire positif, recourent à des pratiques éducatives maximisant le temps d'enseignement et à des pratiques managériales participatives et orientées vers les objectifs.
*(Coll. Études africaines, 31.00 euros, 290 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05350-9, ISBN EBOOK : 978-2-336-37239-6*

**LA BANQUE MONDIALE ET LA RÉFORME DES ENTREPRISES PUBLIQUES CONGOLAISES (RDC)**
**Une analyse critique des enjeux politiques, économiques et sociaux**
*Mpoy Kadima Godé*
Malgré un cadre macroéconomique en relative amélioration, le redressement des entreprises publiques congolaises (RDC) demeure au coeur des enjeux de la relance de l'économie nationale. Victimes des conjonctures et politiques publiques défavorables à leur expansion, ces entreprises sont, pour la plupart d'entre elles, au bord de la faillite. L'option de la privatisation, préconisée comme solution par le gouvernement congolais, ne peut s'imposer comme l'unique voie de recours. Ce vaste plan de privatisation risque d'entraîner des conséquences néfastes sur les plans économique, social et politique.
*(Coll. Comptes Rendus, 18.00 euros, 182 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05927-3, ISBN EBOOK : 978-2-336-37273-0*

**ARCHIVISTIQUE, BIBLIOTHÉCONOMIE, DOCUMENTATION ET LÉGISTIQUE**
**Des disciplines de la bibliologie**
*Bobutaka Bateko Bob*
En tant que disciplines de la bibliologie (science générale de l'écrit), l'archivistique et la bibliothéconomie ont pris une ampleur considérable dans l'environnement planétaire actuel

caractérisé par l'explosion documentaire. Ces disciplines ont donné naissance à la documentation qui gère l'information actualisée, spécialisée et professionnelle. Outre ces disciplines, ce livre tente de démontrer que la légistique fait également partie des disciplines bibliologiques, au-delà de ses caractères juridiques et politiques.
*(Coll. Recherches en Bibliologie, 32.00 euros, 314 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05739-2, ISBN EBOOK : 978-2-336-37076-7*

**UNE CAUSE SACRÉE**
**Le dialogue intercongolais, 2000-2003**
*Winter Philip - Traduit de l'anglais par le professeur Norman Strike*
En mars 2000, Philipe Winter est sollicité pour assumer le rôle de chef de cabinet de l'ancien président du Botswana, pressenti pour présider et faciliter le dialogue auquel avaient consenti les trois principales parties belligérantes de la République démocratique du Congo lors de l'Accord de cessez-le-feu de Lusaka en 1999. Ce récit des négociations, basé sur les notes prises par l'auteur ainsi que sur de nombreux procès verbaux et rapports de réunions, constitue un compte rendu qui met en valeur l'importance de la patience et de la diplomatie dans la mise en place d'un cadre pour un meilleur avenir de la RDC.
*(Coll. Études africaines, 36.50 euros, 356 p.)*
*ISBN : 978-2-343-04843-7, ISBN EBOOK : 978-2-336-36842-9*

**L'INTRODUCTION DE LA TVA EN RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO**
**Critique de la transition fiscale en Afrique**
*Matenda Kyelu Athanase*
*Préface de Jean-Claude Martinez – Postface d'Evariste Mabi Mulumba*
Le 1er janvier 2012, la TVA entre en vigueur en RDC : aventure de dix ans pour la Direction générale des Impôts d'un pays grand comme l'Europe de l'Ouest. Ce livre pionnier d'une intelligence économique des nations révèle lieux, hommes et déroulement de la réforme pour amener la question iconoclaste : est-ce nécessaire d'avoir la TVA ? N'aurait-il pas été plus efficace de muter la technologie des droits de douane pour les rendre déductibles, plutôt que s'aligner sur la solution de leur réduction puis suppression, avec l'introduction compensatoire d'une TVA ?
*(70.00 euros, 510 p.)*
*ISBN : 978-2-343-03255-9, ISBN EBOOK : 978-2-336-36928-0*

**LE CONSEIL AGRICOLE RURAL DE GESTION ET DÉVELOPPEMENT À LA BASE EN RDC**
*Makala Nzengu Patrick - Préface de Thomas Kembola Kejuni*
Les évolutions techniques et socioéconomiques dans le secteur agricole de la RDC ont permis d'adopter de nouvelles orientations fondées sur l'approche programme et l'inclusion des acteurs du monde rural dans les politiques agricoles. La nouvelle approche «CARG», objet de ce livre, fait rupture avec celles, directives, d'encadrement et de vulgarisation des pouvoirs publics et partenaires au développement. Elle puise dans les valeurs socioethnologiques congolaises : dynamique communautaire, savoir local ou paysan et autoprise en charge.
*(Coll. Études africaines, série Agro-Alimentaire, 17.00 euros, 166 p.)*
*ISBN : 978-2-343-04888-8, ISBN EBOOK : 978-2-336-36890-0*

**APPRENTISSAGE DES LANGUES SECONDES EN RD CONGO**
**(suivi de la version anglaise du texte)**
**Performance analysis. Imbalance between input and output. A study in second language acquisition**
*Itangaza Mubangu*
La République Démocratique du Congo constitue un vaste territoire linguistique avec une population de près de 70 millions d'habitants répartis en 400 groupes ethniques et autant de langues. À ces langues nationales il faut ajouter le français, langue de l'administration. En se basant sur des textes sélectionnés, l'auteur cherche à savoir si la performance des utilisateurs congolais est proportionnelle au nombre d'heures passées à apprendre le français. Cette étude

intéresse les enseignants et professeurs de langues et didacticiens de différentes disciplines. (Textes en français et en anglais.)
*(Coll. Comptes Rendus, 14.00 euros, 130 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05664-7, ISBN EBOOK : 978-2-336-37053-8*

**INFRASTRUCTURES ROUTIÈRES ET DÉVELOPPEMENT SOCIOÉCONOMIQUE DANS LE MAYOMBÉ (RDC)**
*Bonkena Bokombola Papy*
Ce livre se consacre à la réflexion sur la corrélation entre l'infrastructure routière et le développement socioéconomique. C'est en s'appuyant sur un ensemble très large de variables sociales et économiques jugées pertinentes que cette étude tente de contribuer à la construction d'un dispositif des variables aptes à saisir les changements entraînés par l'intervention du projet routier basée sur la technologie HIMO.
*(Coll. Études africaines, 19.00 euros, 188 p.)*
*ISBN : 978-2-343-04064-6, ISBN EBOOK : 978-2-336-36895-5*

**LA CONFÉRENCE INTERNATIONALE SUR LA RÉGION DES GRANDS LACS**
**Une dynamique nouvelle d'intégration en Afrique**
*Ollandet Jérôme*
Il existe en Afrique un nombre important de Communautés économiques régionales qui connaissent des succès mitigés. En s'occupant uniquement des questions de coopération économique entre les États, elles sont inefficaces lorsqu'une crise sociopolitique éclate. Aucun mécanisme n'est prévu pour servir de cadre de résolution des conflits. La Conférence internationale sur la région des Grands Lacs fut créée après la crise de l'est de la RDC et regroupe douze pays : Angola, Burundi, RCA, Congo, RDC, Kenya, Ouganda, Rwanda, Soudan, Soudan du Sud, Tanzanie, Zambie.
*(Coll. Harmattan Congo, 29.00 euros, 294 p.)*
*ISBN : 978-2-343-04937-3, ISBN EBOOK : 978-2-336-36917-4*

**NGALIEMA (KINSHASA) COMMUNE DES PARADOXES**
*Kiaki Mayamba Niangi Jean-Baptiste*
Ce livre est destiné aux dirigeants et aux aspirants dirigeants des affaires publiques qui devraient connaître et savoir ce que sont et devraient être les infrastructures locales et nationales. L'auteur montre que la réalité de la commune de Ngaliema reflète celle de toutes les entités politico-administratives de la République démocratique du Congo.
*(Coll. Harmattan RDC, 38.50 euros, 386 p.)*
*ISBN : 978-2-343-05353-0, ISBN EBOOK : 978-2-336-36792-7*

**GUERRES CIVILES DANS LA RÉPUBLIQUE DÉMOCRATIQUE DU CONGO 1960-2010**
*Emizet Kisangani François*
Guerres de sécession, guerres ethniques, rébellions, mutineries et invasions par des Congolais ayant des sanctuaires en Angola caractérisent le paysage politique de la République Démocratique du Congo depuis que le pays devint indépendant en 1960. Pourquoi ? Que pouvons-nous apprendre de ce qui semble apparemment être d'interminables guerres internes ? L'auteur explore ces questions dans une analyse systématique et compréhensive.
*(Coll. Études africaines, 37.00 euros, 360 p.)*
*ISBN : 978-2-343-02198-0, ISBN EBOOK : 978-2-336-36790-3*

**L'Harmattan Italia**
Via Degli Artisti 15; 10124 Torino

**L'Harmattan Hongrie**
Könyvesbolt ; Kossuth L. u. 14-16
1053 Budapest

**L'Harmattan Kinshasa**
185, avenue Nyangwe
Commune de Lingwala
Kinshasa, R.D. Congo
(00243) 998697603 ou (00243) 999229662

**L'Harmattan Congo**
67, av. E. P. Lumumba
Bât. – Congo Pharmacie (Bib. Nat.)
BP2874 Brazzaville
harmattan.congo@yahoo.fr

**L'Harmattan Guinée**
Almamya Rue KA 028, en face
du restaurant Le Cèdre
OKB agency BP 3470 Conakry
(00224) 657 20 85 08 / 664 28 91 96
harmattanguinee@yahoo.fr

**L'Harmattan Mali**
Rue 73, Porte 536, Niamakoro,
Cité Unicef, Bamako
Tél. 00 (223) 20205724 / +(223) 76378082
poudiougopaul@yahoo.fr
pp.harmattan@gmail.com

**L'Harmattan Cameroun**
BP 11486
Face à la SNI, immeuble Don Bosco
Yaoundé
(00237) 99 76 61 66
harmattancam@yahoo.fr

**L'Harmattan Côte d'Ivoire**
Résidence Karl / cité des arts
Abidjan-Cocody 03 BP 1588 Abidjan 03
(00225) 05 77 87 31
etien_nda@yahoo.fr

**L'Harmattan Burkina**
Penou Achille Some
Ouagadougou
(+226) 70 26 88 27

**L'Harmattan Sénégal**
10 VDN en face Mermoz, après le pont de Fann
BP 45034 Dakar Fann
33 825 98 58 / 33 860 9858
senharmattan@gmail.com / senlibraire@gmail.com
www.harmattansenegal.com

**L'Harmattan Bénin**
ISOR-BENIN
01 BP 359 COTONOU-RP
Quartier Gbèdjromèdé,
Rue Agbélenco, Lot 1247 I
Tél : 00 229 21 32 53 79
christian_dablaka123@yahoo.fr

Achevé d'imprimer par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau
N° d'Imprimeur : 121752 - Dépôt légal : septembre 2015 - *Imprimé en France*

# Trajectoires et identités des lettres congolaises

## Hommage à Mukala Kadima-Nzuji

À l'occasion de ses 65 ans d'âge et de ses 45 ans d'activités culturelles, littéraires et scientifiques, en 2012, un hommage a été rendu à Mukala Kadima-Nzuji, dans le cadre d'un colloque international organisé du 23 au 25 janvier 2014, par le « Centre d'Etudes Littéraires et de Traitement de Manuscrits » (CELTRAM) (Province du Katanga, RD Congo). Le colloque a réuni des chercheurs, enseignants, intellectuels, écrivains, venus des quatre coins du monde.

Les communications et les témoignages du colloque constituent la matière de cet ouvrage consacré à un « professionnel de la pensée » dont l'œuvre est résolument marquée par le sentiment de révolte contre toute compromission, par la volonté de « libérer » son pays d'une histoire douloureuse : celle du « sous-développement ». Créateur et critique littéraire de renommée internationale, Mukala Kadima-Nzuji est considéré comme l'un des meilleurs historiens de la littérature congolaise de langue française.

*Né à Mobaye, en République démocratique du Congo, **Mukala Kadima-Nzuji** est Docteur en Philosophie et Lettres de l'Université de Liège (1979) ; Titulaire du diplôme d'habilitation à diriger des recherches, Université Paris-IV-Sorbonne (1996) ; Professeur Titulaire (2005) à l'Université Marien Ngouabi de Brazzaville. Attaché culturel à la Société Africaine de Culture (S.A.C., 1979-1983, à Paris), Lecteur d'édition et chargé du Secrétariat de rédaction de la revue Présence Africaine (1975-1979), Directeur scientifique du Festival Panafricain de Musique (FESPAM, à Brazzaville, de 2003 à 2007), Membre correspondant de l'Académie Royale des sciences d'Outre-mer de Belgique (depuis 1997), Vice-Président du Congrès Panafricain des Anthropologues (PACA, basé à Alger), Président du Conseil scientifique du Centre d'Etudes et de Diffusion de la Littérature Congolaise (CEDILIC), Mukala Kadima-Nzuji est aussi Directeur des Editions Hemar à Brazzaville.*

Collection « Comptes rendus »
**Fondée et animée par Eddie Tambwe**

ISBN : 978-2-343-07264-7
39 €