
Représentation du socio-historique et autonomisation stylistique chez Pius Ngandu Nkashama

Emmanuel K. Kayembe
Université de Botswana (Botswana)

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

1. L'ILLUSION RÉFÉRENTIELLE

Quelle que soit la sincérité de Nkashama, qui donne souvent l'impression de faire fonction d'historien, il serait naïf de croire que ses romans, pour ne pas parler de toute son œuvre, constituent « un miroir

qu'on promène le long d'un chemin » (Raimond 1981 : 30). Il existe, pour emprunter le mot de Ricœur, « un surplus de signification dans l'œuvre [...] qui excède son support historique, bien qu'on puisse toujours discerner un tel support historique, social, économique » (1955 : 76). En effet, la mise en écriture de la réalité a toujours ouvert la voie à des questions d'expression et à la subjectivité imaginative, qui apportent aux faits sociaux réels un gradient d'utopie. Cependant, faute de place, il y a lieu de situer, chez l'auteur du *Pacte de sang* (1984), cet excès de signification au niveau de l'autonomie du texte, qui peut se replier sur lui-même, en des enjeux formels – mais sans pour autant rompre totalement avec un arrière-plan social et institutionnel (l'on a cru devoir ne retenir que l'aspect stylistique de l'œuvre et laisser provisoirement de côté la question de l'imaginaire, des fantasmes, des rêves et des mythes personnels qui s'y déploient). Cette perspective est importante dans la mesure où une certaine critique à courte vue tend à conférer aux écrivains africains, toutes nations confondues, un rôle permanent et indépassable, celui d'être des mémorialistes de leurs sociétés et des défenseurs *ad aeternitatem* de valeurs ethniques singulières. Du coup, c'est toute la subjectivité créatrice des auteurs qui est évacuée au profit d'une représentation communautaire. D'ailleurs les instances de reconnaissance du centre ne semblent plébisciter que les écrivains qui exploitent cette veine réaliste aux fins de se rendre plus visibles. On croirait alors que Nkashama se plie à ces mêmes exigences institutionnelles. Il n'en est rien. En effet, en dépit d'une posture réaliste clamée à cor et à cri, l'auteur congolais est du nombre d'écrivains francophones qui, au-delà d'une simple transmission sociale du message, en élaborent des connotations individuelles remarquables, qui mettent en relief le côté autonome du signifiant.

Pour des raisons de commodité, l'on ne retiendra ici qu'un seul cas de figure du « style comme lieu d'autonomisation », celui du mélange des genres. L'on sait que ce dispositif constitue, en contexte postcolonial, une ressource commune à toute une génération d'auteurs soucieux de s'affranchir des canons littéraires d'anciennes métropoles, mais que son usage peut révéler des appropriations stylistiques différentes. En effet, de ce qui n'aurait constitué qu'un moule de formes stéréotypées, inscrites dans un projet d'insurrection collectif, Nkashama a su tirer des effets personnels qui attestent à la fois d'une grande maîtrise des genres et d'une capacité insigne de leur recreation. Il a donc été amené, pour emprunter le mot de Dufrenne à propos de la

singularisation du style, « à conjuguer tradition et invention, sinon apprentissage et révolte, et à imprimer ainsi sa marque à son œuvre » (1988 : 298). Jeter en un même ordre des éléments génériques hétérogènes pour en retirer une forme réussie, empreinte à la fois de la saveur de l'imaginaire et du prestige du réel, tel est le ballet périlleux que ne cesse d'exécuter l'auteur congolais. L'on peut en découvrir, pour commencer, une première illustration dans *Les Étoiles écrasées* (1988), roman qui joue à fond le jeu de l'illusion référentielle. En effet, l'on trouve en épilogue de cette œuvre des références bibliographiques qui paraissent confirmer la thèse d'une relation factuelle, de type purement historique, et qui donnent à voir le récit comme une narration conforme à l'objectivité scientifique. Mais à la lecture du roman, l'on découvre que cette position est vite démentie par la *vis* imaginaire du héros qui, à l'orée même de son aventure, indique qu'il s'agit d'une représentation (p. 12) ! De la même manière, toute une tranche du récit, qui va de la page 20 à la page 42, verse dans le genre plutôt policier (rixes dans un bar, fuite à bord d'un taxi, meurtre, rencontre heureuse avec une prostituée qui n'en est pas une, évocation d'une possibilité de prélèvement d'empreintes digitales, enquête policière, contrôles d'identité, etc.). Ce que résume cet indice, qui offre comme une possibilité de lecture générique : « [t]u lis trop de romans policiers, ou tu regardes trop Starsky et Hutch à la télé » (p. 27).

Il y a donc fiction, même si, à la fin du roman, il est fait mention des « sources » du récit, notamment d'une étude de Jean-Claude Willame sur « La seconde guerre du Shaba », parue dans la revue *Genève-Afrique* en 1977-1978 ; d'un « dossier » sur l'Angola, intitulé « Angola, la liberté en armes », publié dans *Afrique-Asie* en 1987 ; et d'une chanson de Bob Marley produite par « Chris Blackwell and the Wailers » (Nkashama 1988 : 218). Et comme si ce n'était pas suffisant, l'auteur ajoute que « [t]oute ressemblance avec les personnes ayant vécu ou ayant à vivre n'est nullement fortuite, parce qu'elle n'est pas simplement imaginée. Il est pénible de penser que la réalité a été plus atroce que la fiction » (1988 : 218). Et même :

il n'a pas été nécessaire de reproduire une cartographie des lieux désignés dans ce texte. Il suffit amplement de se reporter aux documents grandiloquents publiés abondamment durant la « Deuxième guerre du Shaba », et qui ont été exposés à tous les niveaux par les autorités supérieures des nations occidentales (1988 : 218-219).

Paradoxe, donc ! Au lieu de souligner la nature avant tout fictive du récit – ce qui le mettrait également à l'abri d'une éventuelle poursuite

judiciaire pour le cas où il y aurait ressemblance avec des faits et des personnes réels – l’auteur attribue au roman un quotient d’objectivité situé au-dessus de celui de la fiction. Il en fait une relation historique que l’on pourrait ranger parmi les histoires africaines mal connues de résistants anonymes qui se sont engagés dans des maquis improbables pour la libération de leurs peuples.

C’est là la mise en évidence d’un discours qui permet d’assimiler l’auteur à un « écrivain » plutôt qu’à un « écrivain » (Dubois 2005 : 158) – cette surenchère de réalisme apparaît également dans *Vie et mœurs d’un primitif* (1987), qui se donne à lire sur le mode objectif du récit viatique, ou encore dans *Un Jour de grand soleil* (1991), qui comporte une mention des « sources » dont est issu le récit et une « [c]hronologie des événements et étapes historiques » (Nkashama 1991 : 446-452), malgré le fait que l’auteur le qualifie en même temps de « fable » et de « légende ». Ainsi, Nkashama cherche à exploiter la naïveté du lecteur en se présentant plus sous l’aspect d’un simple clerc que sous l’image d’un écrivain. En réalité, chez cet auteur, le texte est toujours un objet hybride, empreint d’historicité et de socialité, mais également investi des « pratiques et des formes » les plus subversives du littéraire. C’est qu’en cet endroit l’affichage outré du réalisme n’est qu’une ruse d’auteur. Il permet d’accroître la puissance illocutoire du texte en le faisant passer pour « un pur enregistrement documentaire » (Bourdieu 1992 : 151-152) – il faudrait donc se méfier des déclarations du genre ci-après, que l’auteur donne souvent en prologue ou en épilogue de ses romans :

deux circonstances importantes ont inspiré ce texte : le meurtre sauvage des étudiants, égorgés sur le Campus de Lubumbashi dans la nuit du 11 au 12 mai 1990 par les brigades présidentielles. Et les convulsions qui continuent à secouer, en 1991, un grand nombre de pays en Afrique (Nkashama 1991 : 4).

Récurrente, cette prétention au réalisme n’est pas sans apparaître jusque dans le préambule de *En Suivant le sentier sous les palmiers* (2009), écrit à l’occasion de la guerre à l’Est du Congo et en mémoire de ses victimes, dont des milliers de femmes violées. L’« illusion de la compréhension immédiate » (Bourdieu 1992 : 426) va ici de pair avec un brouillage souterrain qui provient du fait que souvent l’écrivain « se coupe de l’échange social parce qu’il opère avec des moyens d’expression étrangers à la communication de tous » (Dubois 2005 : 160). Elle permet de déployer, sous un voile réaliste accrocheur, les impertinences littéraires les plus révolutionnaires.

En effet, il semblerait que pour Nkashama, « faire vrai consiste à donner l'illusion complète du vrai » (Bourdieu 1992 : 453). En cela, il n'est ni plus ni moins un illusionniste. L'auteur déjoue donc les impositions des instances de reproduction et de diffusion en une figure paradoxale : à la fois celle d'une suppression de la clôture du champ littéraire comme champ propre au genre fictif et celle d'une perturbation significative des règles littéraires classiques. En ce sens, l'on peut appliquer à l'œuvre de l'écrivain congolais le beau mot d'Émile Zola à propos de la littérature authentique, à savoir « [u]ne œuvre [...] n'est qu'une bataille livrée aux conventions » (Bourdieu 1992 : 185). Il s'agira alors d'étudier de manière plus cohérente et plus approfondie ce que nous n'avons fait qu'effleurer tout au long de notre réflexion. Car l'œuvre de Nkashama confirme « le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique », puisqu'elle peut être considérée « comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi symptôme » (Bourdieu 1992 : 15).

2. LE MÉLANGE DES GENRES

Ainsi, face à l'institution de la littérature classique, dont le lieu de circulation par excellence est l'école, la « conquête de l'autonomie » chez Nkashama s'est d'abord cristallisée, sur le plan formel, dans une procédure de subversion générique. Aussi pourrait-on considérer comme illusoire toute étude qui s'évertuerait à analyser cet auteur d'après les stricts prescrits d'une typologie des textes : narratif, descriptif, poétique, théâtral et argumentatif – ce à quoi nous avons, pour notre part, renoncé. Tout en comportant une dimension personnelle importante, la poétique de Nkashama peut être cependant située. Elle semble remonter à un moment précis de l'histoire littéraire africaine, aux velléités d'indépendance littéraire africaines des années 1970. En effet, depuis le colloque de Yaoundé de 1973, la contestation des frontières génériques, comme critère premier de la lisibilité d'un texte, a fait très tôt de s'inscrire dans une ligne africaine de remise en question des conventions du genre privilégiées par les instances littéraires du centre franco-parisien. En réalité, cette mise en cause du concept de genre concerne à diverses époques toutes les littératures francophones. Au Canada, par exemple, c'est en 1940 et en 1965 que la littérature du Québec illustre cette rupture d'avec le système générique

(Léard & Michon 1981 : 12). En Belgique, comme genre polymorphe innovateur, l'on cite d'habitude *La Légende d'Ulenspiegel* de Charles de Coster (1867) (Bonn 1997 : 19). Cependant, en Afrique francophone, c'est une référence antillaise, le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire, qui semble avoir ouvert le chemin d'une contestation du récit à l'occidentale (Oberhausen 1997 : 135-152).

La langue étrangère utilisée par l'écrivain et le critique est un legs colonial qui charrie en son sein des stratifications littéraires appelées genres ; ces stratifications ne se veulent pas circonscrites à l'aire linguistique et culturelle de la langue étrangère choisie-imposée ; elles ont des prétentions universalisantes ; elles se veulent formes littéraires *a priori* dans lesquelles devraient se couler nécessairement toute expérience humaine. Par conséquent, quand l'écrivain africain se met à produire, consciemment ou non, il est déjà sommé d'identifier sa pensée dans les formes idéologiques appelées roman, poésie, théâtre, etc. Peu importe, semble-t-il, que sa culture ait connu ce genre de différenciations littéraires ou non (Tidjani-Serpos 1987 : 7).

Somme toute, le mixage générique renvoie à un dispositif qui dérange déjà « la manière dont le texte entend être reçu, agir sur ses destinataires » (Maingueneau 1991 : 154). En effet, comme l'a noté justement Suleiman, « la perception et la nomination du genre sont déjà des actes interprétatifs et évaluatifs qui indiquent, avant tout commentaire, une certaine attitude de la part du lecteur » (1983 : 10). Ainsi, dans le champ littéraire africain, la transgression des genres, dont la littérature du Congo-Kinshasa en particulier a fait un cheval de bataille (Kazi-Tani 2005 : 352), trouve l'une de ses expressions les plus personnelles et les plus achevées, entre autres, chez Nkashama, dont la spécialité est de défier les procédures de lecture qui empruntent les voies cognitives de la routine. On ne peut trouver mieux pour définir l'art de l'auteur congolais que ce que Bourdieu a admirablement remarqué au sujet du style romanesque de Flaubert, à savoir :

[celui-ci] met en question les fondements mêmes du mode de pensée en vigueur, c'est-à-dire les principes de vision et de division communs qui, à chaque moment, fondent le consensus sur le sens du monde, poésie contre prose, poétique contre prosaïque, lyrisme contre vulgarité, conception contre exécution, idée contre écriture, sujet contre facture. (Bourdieu 1992 : 141)

Ou encore cette révocation « [des] limites et [des] incompatibilités qui fondent l'ordre perceptif et communicatif sur l'interdit du sacrilège qu'est le mélange des genres ou la confusion des ordres, la prose

appliquée au poétique et surtout la poésie appliquée au prosaïque » (Bourdieu 1992 : 141).

Un exemple de la façon dont, chez Ngandu Nkashama, des scènes de la vie quotidienne, d'une banalité navrante, sont mises en une forme qui les transfigure en leur conférant un accent poétique inattendu :

Une grosse *magirus* surchargée de casiers de bières à ras bord braquait sur eux des gerbes épaisses de lumières. Elle avait surgi comme dans un songe. Elle a stoppé net, presque à leurs pieds. Le chauffeur a pris pitié du désarroi des naufragés. Il les a embarqués moyennant le triple du prix exigé sur le parcours. Il ne leur laissait plus beaucoup de choix. Affable et prévenant, il a préféré garder la femme au fond de la cabine, où ils se sont imbibés des flots de bière. Sadio la lui a cédée volontiers, sans rancune aucune (Ngandu Nkashama 1994 : 166, nous soulignons).

L'on s'aperçoit de prime abord de la musicalité du passage, qui se fonde sur une récurrence d'assonances et d'allitérations, doublées d'un jeu de paronomases, hormis l'usage d'une figure de personnification qui n'est pas sans conférer au texte une impulsion poétique. Les sons se font écho et se croisent en des ensembles suggestifs (grosse / épaisse ; surchargée / naufragés / exigé ; bières / lumières ; braquait / avait / laissait ; surchargée / surgi / songe / stoppé / sur ; bières / bord / braquait ; presque / pieds / pris / pitié / prix / parcours / prévenant / préféré ; moyennant / prévenant ; femme / fond / flots ; Sadio / cédée / sans ; rancune / aucune, etc.). Tous ces procédés procurent à la phrase un certain rythme qui jure avec le caractère tout prosaïque du contenu.

Pour relever l'effet poétique des sonorités, l'on a donc le choix entre plusieurs harmonies imitatives : la sifflante sourde [s] suggère comme l'« essoufflement » d'un engin qui croule pour ainsi dire sous un poids trop pesant ; la bilabiale sonore [b] ferait penser au prolongement brutal d'un braquage qui évoque comme la persistance d'une fusillade ; la bilabiale sourde [p] exprimerait l'écholalie d'un arrêt brusque, sans compter des rimes en [-ières] qui associent spirituellement « bière » et « lumière » ! C'est là un dispositif récurrent dans l'œuvre de Pius Ngandu Nkashama et que pourraient illustrer mille tranches textuelles, prélevées au hasard. Ainsi, dans *Le Pacte de sang* (p. 221, nous soulignons) : « [t]out à coup, de tous les feuillages qui frémissaient, des coups de fusils avaient éclaté. Ils traçaient des trajectoires de flammes, des filaments de fumée de soufre ». De nouveau, l'on remarque des répétitions sonores qui transforment la banalité significative d'un événement en un réseau de correspondances phoniques ouvrant à la poésie et au rêve. Les redondances sonores indiquent comme des

partitions étagées qui font éclater l'univocité d'un sens linéaire : la duplication des syllabes [tu] et [ku] forment des onomatopées suggestives [tukutuku] qui miment la répercussion d'une détonation ; la récurrence de la fricative [f] exprime, en composition syllabique [fə, fre, fy, fla, fi, fy, frə], toutes les nuances d'un frémissement ; la gémiation de la syllabe [tra] le bruitage même du traçage, *etc.*

La matérialité des mots dessine ainsi une configuration sémantique autonome, qui éclipse parfois le sens de l'histoire. Cependant, hormis *Des Mangroves en terre haute* (1991) auquel on aura à revenir, c'est dans *Un Jour de grand soleil* que cette poétisation de la prose trouve son expression la plus achevée, tant le texte se hérissé d'un bout à l'autre d'images et de correspondances phoniques. À la page 9, par exemple, l'on notera la manière dont les mots, indépendamment des paragraphes, se répondent, se prolongent, introduisent des écarts imaginaires qui lestent la réalité d'un onirisme dépayant : « sèches » répond à « roches » et à « rêches », formant avec eux une chaîne qui mime la sécheresse des lieux ; « démence » à « souffrance » ; « bourrique » à « bourricots », à « boue » et à « labours » ; « falaises » à « ascèse » ; « grabat » à « battue » ; « supportable » à « improbable » ; « univers » à « envers » ; « rocailles » à « cailloux », « écailles » et « s'éparpillent », *etc.* Il faudrait signaler l'équilibre réalisé dans ce tableau entre l'expression de l'aridité des lieux, consignée dans le prolongement de la chuintante (« sèches », « roches », « rêches ») et l'évocation d'une certaine humidité consubstantielle à la pétrification. C'est cette humidité qui, en dépit de tout, rend possible la vie, c'est-à-dire l'« herbage » et les « labours » ; et elle est suggérée par une répétition de syllabes « mouillées », en l'occurrence dans « rocailles », « cailloux », « écailles », *etc.*

Loin de se limiter à un simple jeu de consonances et d'assonances qui apporte au texte une plus-value poétique, une nuance onirique, la transgression générique, dans *Un Jour de grand soleil*, touche à la morphologie spatiale même du texte, qui allie narration, chant, prière et imprécation. Ainsi, il ne s'agirait plus de lire de manière unidimensionnelle, en visualisant la concaténation des signes qui font sens, mais surtout de se rendre attentif à toute une épaisseur orale du texte, à des *délocalisations* sonores, qui le donnent à *écouter*. Il y a lieu de relever la manière dont les fréquents « décrochages », qui indiquent un passage à l'auditif, permettent de quitter le récit à tout moment et d'ouvrir l'histoire à des temporalités multiples. En effet, l'on trouve ici un approfondissement temporel qui met en crise la conception

unificatrice du temps « dans la configuration de *l'intrigue* », conception dont la concordance constitue le pivot. Des analepses et des prolepses parasitent l'ordre normal des faits en y introduisant une « *discordance* [qui] ne cesse de démentir le vœu de *concordance* constitutif de *l'animus* » (Ricœur 1983 : 18). Et ce, par le biais de formules renvoyant à la « mémoire » et à l'« attente » (Ricœur 1983 : 26), au souvenir et à l'avenir : « [u]ne chanson entendue dans les brumes de l'enfance remontait aux lèvres » (p. 179), « [d]es chants avaient fusé pour célébrer la grandeur de la Terre, l'immensité du Tigray » (p. 231), « [u]n chant lui remue les entrailles. Une psalmodie entendue depuis des siècles, qui prolonge les années de son enfance » (p. 11), « la langue chantait un cantique de ferveur » (p. 17), « Khédamawit lui chantait une chanson du Simien » (p. 21), « [d]es vers scandés dans un rythme incantatoire lors des liturgies du Pope » (p. 34), *etc.* Il y a là une mise en œuvre magnifique d'une caractéristique essentielle du « roman moderne », à savoir « cette recherche du temps perdu, cette descente dans les profondeurs du moi et les souvenirs de la lointaine enfance, cette alternance, déjà, du présent et du passé, des faits et des impressions, cette fidélité à l'ordre du souvenir plutôt qu'à celui de la chronologie » (Raimond 1981 : 45-46).

Par ailleurs, cette inflexion incantatoire, qui convoque sans cesse la mémoire, est la condition même de la poésie, lieu d'expression par excellence de la puissance évocatoire des mots et de la transgression. Qu'elle soit présente dans *Le Pacte de sang* (1984), qui « se déroule à la manière d'une célébration liturgique, au rythme des cantiques tirés des répertoires des cultes chrétiens » (Nkashama 1984 : dos de la couverture), dans *La Mort faite homme* (1986) ou dans *Les Étoiles écrasées* (1988) – où chansons et poèmes côtoient narration et discours –, sa signification ultime est la même. Elle ne peut s'expliquer que comme le « [r]efus d'un modèle institué » ou l'« [h]ybridation délibérée de traits génériques régulés » (Fortier 2005). La subversion des « mécanismes de l'identité générique » constitue toujours une posture scripturale de rébellion vis-à-vis du système normé de l'institution littéraire. Et le rôle de celle-ci, on le sait, c'est de toujours rendre plus ou moins commode la réception, la classification et la consommation textuelles, dont la première balise est justement la notion de « genre ». En effet, « le discours littéraire apparaît lui aussi comme une institution, avec ses rituels énonciatifs dont les genres sont la manifestation la plus évidente » (Maingueneau 1990 : 15). C'est au point qu'on serait tenté, à la suite de

Iouri Lotman, de répartir « les œuvres littéraires en deux classes : celles qui sont fondées sur une esthétique de l'identité (de respect des règles) et celles qui sont fondées sur une esthétique de l'opposition (de destruction des structures-clichés) » (1973 : 396). Ainsi, jouer le jeu d'un succès éditorial rapide signifie se plier autant que possible aux normes des instances littéraires du centre ; sauvegarder au maximum la lisibilité de l'œuvre, de sorte à en faire un *produit commercialisable*. Ce que ne reflète pas du tout le travail de Nkashama, qui, de manière permanente, s'inscrit en faux contre les règles classiques de l'art littéraire.

Témoin, entre autres, *La Délivrance d'Ilunga* (1977). En effet, inclassable par définition, cette œuvre mêle en un même creuset drame, poésie, épopée et conte. Par exemple, tout un poème dédié à la « Liberté » surgit brusquement au milieu d'un dialogue, donnant cours à un épanchement lyrique qui n'est pas sans créer une impression d'évasion du temps de l'action : « Liberté pour vous **qui** pleurez dans vos paillettes / **qui** grelottez dans vos grottes / pour vos mères sacrifiées / **qui** savez porter héroïquement / vos paniers de misères sur vos têtes bosselées » (Nkashama 1977 : 28, nous soulignons). L'on ne peut s'empêcher de relever ici également ce travail sur les sonorités (allitérations, assonances et paronomases) qui ouvre le texte à la polysémie, et dont la fonction déborde la socialité du langage et indique comme un espace replié sur lui-même, consacré dans une certaine mesure à « la liberté du signifiant » (Barthes 1972 : 3). Il n'est pas futile de montrer, à l'occasion, comment une simple voyelle, [e], prend en charge tout un pan sémantique de la phrase : *liberté*, qui constitue un mot-clé, est pour ainsi dire prolongé en un cri indéfini, multiplié par la magie de l'écho, grâce à la reprise, tout au long de la chaîne parlée, de sa dernière voyelle [e]. Celle-ci alterne d'ailleurs avec [ə], et les deux expriment la combinaison de deux *tempo*s, le haut et le bas : [l]iberté, pleurez, paillettes, grelottez, grotte, mères, sacrifiées, savez, porter, paniers, misères, têtes, bosselées (nous soulignons).

En outre, au-delà de l'apparition sporadique d'un certain merveilleux épique, véritable effusion de l'onirique dans la réalité (« J'ai vu dans un rêve, j'ai entendu la voix de nos ancêtres. Il y avait un soleil tout blanc au ciel, qui brillait sur la colline », p. 30), il y a lieu de relever dans *La Délivrance d'Ilunga* une transgression capitale, qui a trait à l'organisation spatio-temporelle classique. Ce que Michel Serres a appelé le « programme des interdits » (Serres 1974 : 183). En effet, le conte

enchâssé dans le récit que développe, à l'attention des enfants et des femmes, le « Vieux Kafueta » contredit radicalement un axiome commode constituant le fondement moderne de la représentation du temps et de l'espace. Le « monde » ou le « système solaire » conçu comme « un champ clos, stable, indépendant, circulaire et oscillant, qui constitue la demeure de l'humanité » (Serres 1974 : 165), voilà l'image qui offre à la science moderne ses assises les plus solides ! Mais que dit donc le conte ? Il parle d'« une belle fille élancée » (p. 22), une villageoise qui, ayant bravé l'interdit paternel « de sortir la nuit » (p. 23), fixe le ciel et se laisse fasciner par une « étoile mystérieuse » (p. 23). Celle-ci, qui constitue l'avatar d'un prince, l'emporte pour l'épouser dans le palais paternel, au terme d'un voyage qui dure des années-lumière. Entre-temps, ses parents, inquiets de sa disparition, et des hommes vigoureux du village se lancent à sa recherche et « atteignent le palais du roi » (p. 28). Au lieu de « conclure un pacte, une alliance avec le Roi » (p. 29) et de « rentrer chez eux, les yeux éblouissants de lumière, les bras surchargés de trésors, de perles, de diamants brillants » (p. 29), ils commettent l'erreur de déclarer à l'hôte la guerre...

Histoire apparemment banale, dont on peut tirer une leçon morale. Cependant, ce n'est point là l'essentiel. En effet, la nouveauté ici, pour emprunter les propres termes de Nkashama, c'est l'indication des éléments d'« une autre grammaire du temps de la narration » (1997 : 33) : au monde spatio-temporel fermé du système solaire sur lequel se fonde toute la conception structurelle du récit moderne à l'occidentale, l'auteur oppose une nouvelle représentation, qui dépasse le contexte étriqué d'un positivisme à la Comte. C'est la fécondation du temps du récit fictionnel par le temps plus ouvert du conte. À strictement parler, le récit de Kafueta « [outrepasse] la région solaire, [dépasse] les frontières des régions scientifiques » (Serres 1974 : 165) et affirme l'existence « d'[une] physique ou d'[une] chimie stellaires » (Serres 1974 : 165). Des hommes y passent, en effet, sans transition de la région terrestre à la région stellaire, où ils retrouvent d'ailleurs des pierres précieuses (« diamants » et « perles ») qui sont censées n'exister que sur la terre.

L'on voit bien là comment un conte d'apparence puérile met en perspective les paradigmes les plus éprouvés de l'astrophysique ! Bien plus, l'aventure toute entière du héros, Ilunga, semble se décliner sur le mode du conte : elle ne connaît pas de terme. La mort de celui-ci n'est pas une fin, mais la poursuite d'un voyage qui conduit dans l'austral :

Ilunga peut enfin rejoindre son épouse Ngalula, tuée à l'instigation de Ntambue, Ngalula qui continue à porter dans son sein leur enfant, le fruit de leur amour : « [I]a vie ! le souffle de vie vacille en moi. Je m'en délivre. Je serai alors libre de tout lien. Ngalula, viens ! Viens, amie ! Mets ta main là, sur mon cœur allégé » (p. 147) – Ce thème du prolongement interstellaire de la vie réapparaît également, entre autres, dans *Une Saison de symphonie* (1994) de Ngal. C'est qu'ici « [I]a temporalité fonctionnelle dépasse également les restrictions chronologiques par la marque de l'illimité, sans pour autant atteindre à la démesure. Selon les apparences, un conte ne possède pas de "phase primitive ou inchoative" précise » (Nkashama 1997 : 33). *La Délivrance d'Ilunga* débute *in medias res* sur le drame d'une poursuite, sans aucune autre explication de nature étiologique (« Père, voici l'orée de la forêt », p. 7), même si un éclaircissement – sommaire, il faudrait le dire – est donné par la suite à propos de la chasse dont Ilunga Père et Ilunga Fils sont l'objet. De la même façon, l'épilogue de l'histoire renvoie à « un interminable recommencement » (p. 35) plutôt qu'à une clôture de la narration : « il y avait une fois, dans une brousse épaisse », *etc.* (p. 150).

Le temps n'est plus ici une flèche linéaire irréversible, mais bien une spirale nietzschéenne, qui marque « l'éternel retour ». Cette « fécondation » du récit par l'oralité, dont Georges Ngal a proposé une théorie édifiante dans *Giambatista Viko* (1984), est une donnée constante chez Nkashama. Et il semble que l'œuvre narrative et dramatique de ce dernier en constitue l'une des illustrations les plus probantes : il s'agit de rompre avec l'univers balzacien du roman fondé sur l'« espace visuel », d'échapper à la servitude du « carcan-espace-temps », de miser sur la prégnance de « l'espace acoustique ou plus exactement audio-visuel » (Ngal 1984 : 12-15). Ce dispositif prend figure d'un attentat symbolique contre l'ordre institutionnel, car il permettrait de soumettre l'œuvre au verdict du « public de clair de lune, maître du rejet, de l'exclusion, de la réprobation et de l'approbation » (Ngal 1984 : 14). L'épisode consacré à Pierre-Claver, le poète des opprimés de régions minières, dans *Les Étoiles écrasées*, (« Si je te parlais de Pierre-Claver ! », p. 121-125), par exemple, n'est qu'une mise en scène de la façon dont une institution authentique de la littérature fonctionnerait en Afrique, sous le signe de l'oralité. Représentation théâtrale et récital poétique se conjuguent ici pour montrer un espace littéraire possible, démocratique, de réception et de consécration, au-delà des filtres contraignants et déformants de l'institution de l'écrit. La

parole passe sans concession de l'auteur au public, dénonçant les méfaits de l'exploitation minière coloniale, et le public, conquis par ce discours de liberté, immortalise la parole de l'orateur en consacrant celui-ci sur-le-champ, en le portant en triomphe au milieu d'innombrables ovations. Et le poète, ainsi célébré, encourt les foudres des institutions établies et subit le martyre : il meurt, fort d'avoir montré le chemin des clairières qui mènent à la liberté, et rejoint, en une figure d'apothéose christique, le rang des héros.

Cependant, si le mélange générique est encore perceptible dans les différentes œuvres analysées précédemment, il n'en est pas de même avec *Des Mangroves en terre haute* (1991) : il serait impropre de parler ici de *mélange*. Hormis le fait qu'elle s'inspire d'une légende d'amour arabe, celle de Majnûn et Laylâ (légende dont Mohammed Dib, entre autres, a produit un poème), cette œuvre est, à strictement parler, un poème-récit, traversé d'un bout à l'autre d'un souffle épique puissant. Mais au-delà de la question d'une source marquée du sceau de l'irréel, qui favorise une présence prégnante du merveilleux, l'on admirera au passage tout le talent littéraire de Nkashama qui en a tiré des effets poétiques personnels hors du commun : « [t]on corps à toi était une île. Une cordillère de perles de belle eau, brillantes sur un fond de mollusques. Tu étais plantée au milieu de la mer vaste. Et moi, j'avais échoué sur la rade » (p. 42). L'on sera derechef attentif à l'épaisseur phonique du passage, aux jeux de sonorité et à la touche utopique qu'apportent les métaphores ! L'amour, celui de deux jeunes paysans, Ayoub et Aneidia, se dit ici à la faveur d'un foisonnement d'images qui atteint au sublime. Il ne s'agit pas d'une expression mièvre de la passion, mais de l'écriture toute charnelle de désirs et de fantasmes qui éclatent au bout d'existences tourmentées : « [p]etite sottie aimée, tu ne savais donc pas ce que c'est que découvrir l'amour [...]. J'ai voulu me perdre en toi. Te pénétrer dans tous les orifices et me délecter du repos de tes cavités » (p. 87). Bien plus, il n'est pas jusqu'en des œuvres telles *L'Empire des ombres vivantes* (1991) ou *Yakouta* (1994), où ne se manifeste cette fonction « transgressive » qu'a relevée ailleurs Jacques Dubois, fonction qui « transcende l'usage social du langage en le déportant vers un ailleurs ou vers un avenir que tout autre discours semble inapte à penser » (Dubois 2005 : 112).

Au bilan, la transgression générique pose ici un problème institutionnel surtout du fait qu'elle paraît travailler en défaveur de l'« univers de valeurs, de modèles et de normes » (Dubois 2005 : 171)

où l'école, les bibliothèques et la famille cherchent à introduire les enfants. Elle ouvrirait déjà la porte à l'« indiscipline » en subvertissant les règles de catalogage bibliothéconomiques. Ainsi, « le code de rangement et de sélection des ouvrages est, à lui seul, significatif de la hiérarchie des auteurs, de la hiérarchie des valeurs » (Dubois 2005 : 123).

Ouvrages cités

- BARTHES, Roland. 1972. Jeunes chercheurs. *Communications* 19, 1-5.
- BONN, Charles, Xavier GARNIER et Jacques LECARME (dir.), 1997. *Littérature francophone 1. Le Roman*. Paris : Hatier / AUPELF-UREF.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- DUBOIS, Jacques. 2005. *L'institution de la littérature : Essai*. Bruxelles : Labor.
- DUFRENNE, Mikel. 1988. Style. *Encyclopaedia Universalis* 17. Paris : Encyclopaedia Universalis, 297-300.
- FORTIER, Frances. Le récit littéraire contemporain. Étude des mécanismes de l'identité générique. 11 mars 2005. Mis en ligne le 20 octobre 2005. www.crilcq.org/recherche/poetique_esthetique/recit_litt_contemporain.asp.
- KAZI-TANI, Nora-Alexandra. 2005. *Pour une lecture critique de L'Errance de Georges Ngala*. Paris : L'Harmattan.
- LÉARD, Jean-Marcel et Jacques MICHON. 1981. Présentation. *Études Littéraires* 1.14, 7- 15.
- LOTMAN, Iouri. 1973. *La Structure du texte artistique*. Paris : Gallimard.
- MAINGUENEAU, Dominique. 1990. *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Bordas.
- . 1991. *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*. Paris : Hachette Supérieur.
- NGAL, Mbwil a Mpaang. 1984. *Giambatista Viko ou Le Viol du discours africain*. Paris : Hatier-CEDA.
- NGAL, Georges. 1994. *Une Saison de symphonie*. Paris : L'Harmattan.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. 1984. *Le Pacte de sang*. Paris : L'Harmattan.
- . 1977. *La Délivrance d'Ilunga*. Paris / Honfleur : Pierre Jean Oswald.
- . 1987. *Vie et mœurs d'un primitif en Essonne Quatre-vingt-onze*. Paris : L'Harmattan,
- . 1988. *Les Étoiles écrasées*. Paris : Publisud.

- . 1991. *Des Mangroves en terre haute*. Paris : L'Harmattan.
- . 1991b. *Un Jour de grand soleil sous les montagnes de l'Éthiopie*. Paris : L'Harmattan.
- . 1991c. *L'Empire des ombres vivantes*. Carnières : Lansman.
- . 1994. *Le Doyen Marri*, Paris : L'Harmattan.
- . 1994b. *Yakouta*. Paris : L'Harmattan.
- . 1997. *Ruptures et écritures de violence : Études sur le roman et les littératures africaines*. Paris : L'Harmattan.
- . 2009. *En Suivant le sentier sous les palmiers*. Paris : L'Harmattan.
- OBERHAUSEN, Birgit. 2006. Enjeux transgénériques : transculturation narrative dans l'œuvre de Césaire. *Francophonie littéraire du sud. Un divers singulier. Afrique, Maghreb, Antilles*. Paris : L'Harmattan, 135-152.
- RAIMOND, Michel. 1981. *Le Roman depuis la Révolution*. Paris : Armand Colin.
- RICŒUR, Paul. 1955. *Histoire et vérité*, Paris : Seuil.
- . 1983. *Temps et récit I*. Paris : Seuil.
- SERRES, Michel. 1974. *Hermès III : La traduction*. Paris : Minuit.
- SULEIMAN, Susan Rubin. 1983. *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*. Paris : P.U.F.
- TIDJANI-SERPOS, Nouréini. 1987. *Aspects de la critique africaine I*. Paris : Silex.